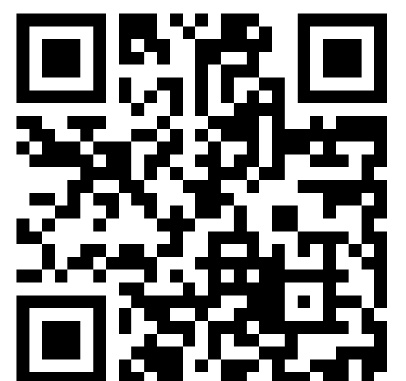
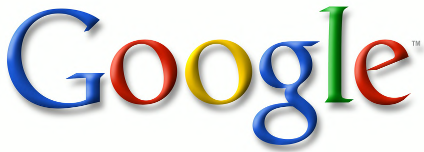
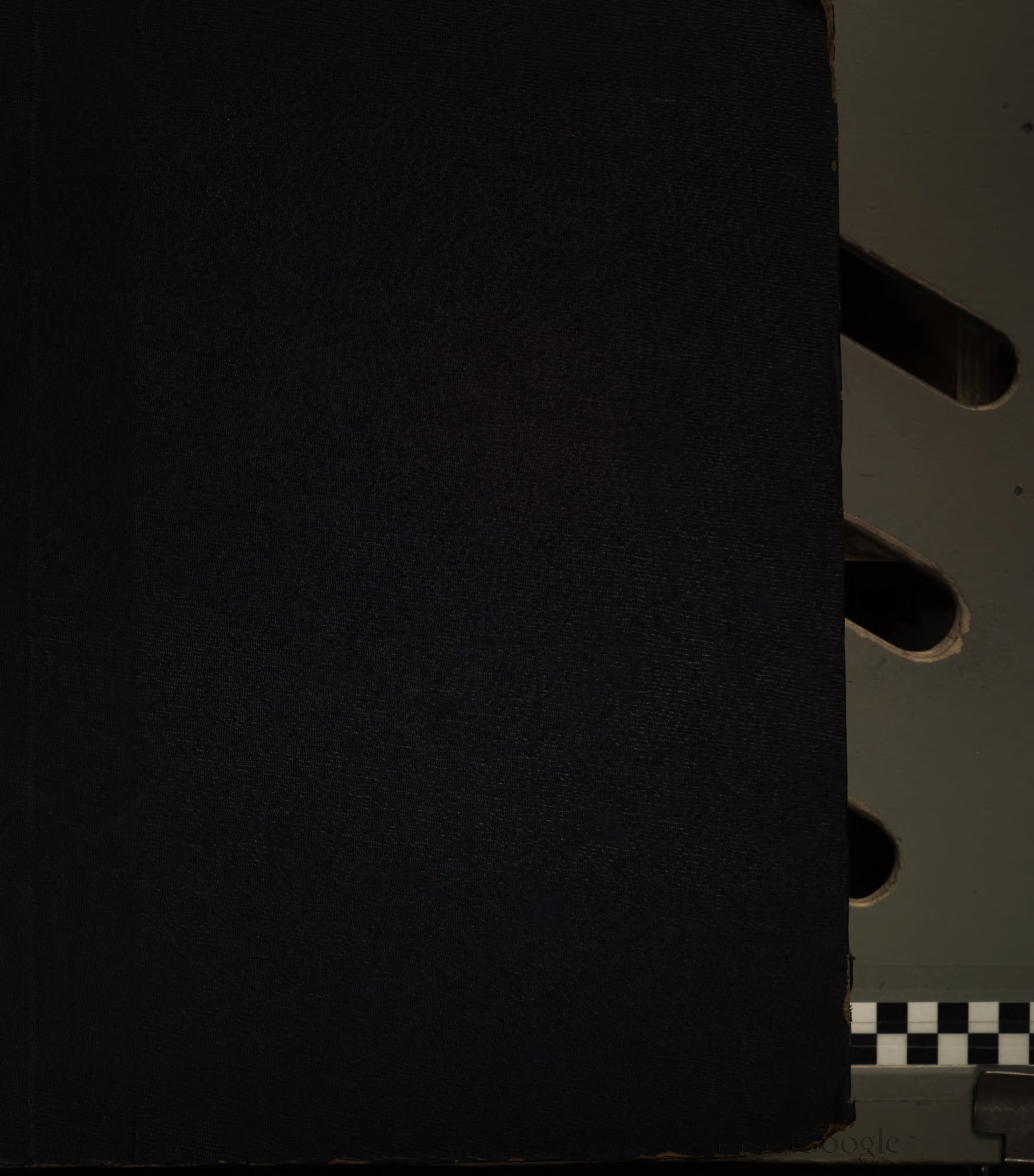
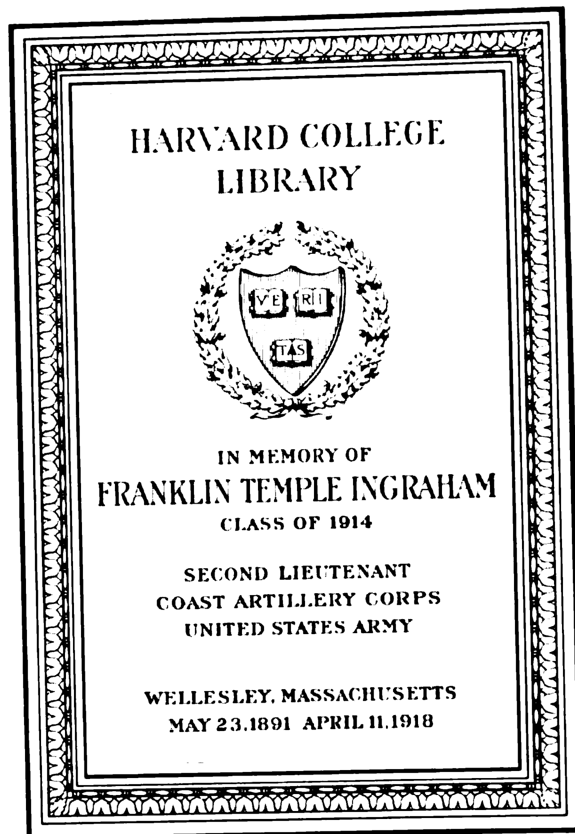







HARVARD COLLEGE
LIBRARY
VE RI TAS
IN MEMORY OF
FRANKLIN TEMPLE INGRAHAM
CLASS OF 1914
SECOND LIEUTENANT
COAST ARTILLERY CORPS
UNITED STATES ARMY
WELLESLEY, MASSACHUSETTS
MAY 23.1891 APRIL 11.1918



Bruxelles.

Imprimerie des beaux arts, passage du prince, 10.

LA RENAISSANCE ILLUSTRÉE,

CHRONIQUE DES ARTS ET DE LA LITTÉRATURE, — XIVe ANNÉE.

Bruxelles, 15 *mai* 1852.

L'abolition prochaine de la contrefaçon littéraire, ou plutôt de la réimpression d'ouvrages français, va changer l'existence de beaucoup de feuilles périodiques. Une multitude de petits journaux, de revues de modes et de recueils soi-disant littéraires, accoutumés à vivre de pillage et de forbannerie, vont s'éteindre faute d'aliments pour les entretenir.

Ceux, au contraire, qui ont défendu ou consacré le principe de la propriété littéraire par une notable quantité d'articles originaux, vont trouver la récompense de leur labeur et de leur probité artistique.

Telle sera la *Renaissance illustrée*. Non-seulement elle a défendu le grand principe de la propriété littéraire, mais elle l'a constamment mis en pratique; elle sera donc un des recueils que les conventions diplomatiques n'atteindront pas et auxquels, par le fait, elles donneront plus de force et plus de vitalité.

Voulant profiter de ces avantages d'une manière plus complète, nous avons encore élargi le cercle de notre rédaction, et nous nous sommes assuré la collaboration d'une foule de littérateurs indigènes et étrangers qui apporteront une grande variété et un puissant intérêt dans notre cadre déjà si varié. Nous adopterons même à l'avenir une *division* plus tranchée.

Ainsi, il y aura dans chacune de nos livraisons une partie complétement littéraire et une partie complétement artistique. Et comme nous croyons que l'*utile* ne perd rien à marcher en compagnie de l'agréable, nous avons résolu, pour nous conformer au précepte — *miscuit utile dulci*, — d'ajouter à chaque renouvellement des saisons un *bulletin du monde élégant*. Nous ne croyons pas pour cela abdiquer notre spécialité de journal d'art; on peut être artiste jusque dans les choses futiles, et la mode elle-même, c'est-à-dire la fantaisie, n'est qu'une des mille formes sous lesquelles l'art se produit. Il y a plus, nous sommes persuadé de ne pas déplaire à nos lectrices en leur donnant, de temps à autre, une de ces jolies fantaisies dont l'exécution se poursuit tout en causant de littérature et d'art. Ce sera encore un progrès que nous aurons réalisé.

Jetons maintenant nos regards sur les travaux commencés. — Nous poursuivrons la publication du *Moyen Age* à côté de la *Renaissance*, comme par le passé; nous continuerons l'*Histoire de la vie des peintres de toutes les écoles*, dont nous avons déjà donné quelques monographies dans le journal; et la contrefaçon fût-elle abolie, que rien ne nous empêchera de compléter ces deux grandes séries, attendu que notre rédaction habituelle suffirait pour achever ces deux ouvrages d'une manière parfaitement originale. On n'est pas contrefacteur pour puiser dans l'histoire du passé, et ces deux livres, — quoique nouveaux — ne sont, en définitive, que la reproduction de faits connus et historiques. Nous avons nous-même fourni pour ces ouvrages, plusieurs renseignements dont les auteurs ignoraient complétement l'existence.

La *Renaissance* poursuivra donc son œuvre au milieu des ruines que va amonceler dans quelques mois l'abolition de la contrefaçon littéraire.

PARTIE LITTÉRAIRE.

LA MAISON VENDUE.

La très-belle pièce de vers que l'on va lire nous a été envoyée par M. Adolphe Dumas, avec prière d'insertion. Cette recommandation était inutile; nous sommes trop partisan des idées grandes et généreuses, surtout quand elles sont magnifiquement exprimées, pour ne pas les comprendre et nous y associer. Nous voyons avec plaisir que tout sentiment de dignité nationale n'est pas encore éteint en France et que beaucoup de jeunes cœurs bondissent, au fond des poitrines, à l'aspect des grands bouleversements auxquels nous assistons. Jamais peut-être témoignage sympathique de regrets ne s'est manifesté d'une manière plus chaleureuse et plus vraie. Jules Janin dans *les Débats*, Théophile Gautier, dans *la Presse*, ont bien jeté quelques fleurs sur cette grande renommée absente, sur cette grande illustration littéraire qui laisse le vide là où elle n'est pas; mais on sentait encore là, une contrainte née de l'état actuel de la presse en France. Dans les vers de M. Adolphe Dumas tout a disparu : c'est une muse qui pleure et se voile la face en signe de deuil; c'est un ami qui, le cœur serré, regrette un ami absent; c'est un poëte qui raconte, la rougeur au front, la honte de la France indignée, mais contenue. Laissons parler le poëte; nous comprendrons mieux :

Quand on eut bien vendu, dans la forme légale,
La chambre des enfants, la chambre conjugale,
Son lit, sa table et son fauteuil;
Quand on eut bien crié la vente à la criée,
Sa famille à l'encan, sa femme expatriée,
Toute sa gloire et tout son deuil;

Un priez-Dieu restait : trois saintes statuettes,
Qui, pliant sous la Bible ouverte sur leurs têtes,
Semblaient pleurer toutes les trois,
Un grand Christ qui gardait encor la cheminée...
Le grand Christ laissait faire et la tête inclinée
Et les bras ouverts sur sa croix.

Ses amis, et chacun qui pleure et se dérobe,
Parlaient de ce grand homme et de cet homme probe,
Sans pouvoir lui dire un adieu;
Car il leur manquait Job, réduit à la famine,
Couché sur un grabat, mangé par la vermine
Et chantant la gloire de Dieu!

Ne pleurez pas, leur dis-je ; en entrant dans Athènes,
Quand il livra la Grèce à quatre capitaines,
Alexandre passa tremblant,
Et repassa trois fois, comme un fou qui s'égare,
Devant une maison, la maison de Pindare,
Plus pâle que son cheval blanc !

Ne pleurez pas, amis ; est-ce qu'on pleure en France ?
Est ce qu'on pleure Dante exilé de Florence
Par un conseil municipal ?
Est-ce qu'on expatrie Homère, est-ce qu'on tue
Byron, en lui donnant l'histoire pour statue
Et son exil pour piédestal ?

Ne pleurez pas Milton, ni votre république ;
Avec sa foi chrétienne, avec sa foi biblique,
Un jour il nous sera rendu,
Et sa fille viendra comme une ange en prière,
Et sur ses deux genoux aux genoux de son père,
Chanter son paradis perdu.

Laissez vendre, laissez crier les voix fatales ;
Au chevet de Cromwell et des Orientales,
Laissez la désolation
Entrer de toutes parts comme les eaux d'un fleuve ;
Ouvrez-lui, pour noyer jusqu'au lit de la veuve,
Toutes les portes de Sion !

Adieu donc sa maison, sa maison violée,
D'où sa femme et sa fille à la tête voilée,
Vont sortir comme des suspects.
Adieu, fille sans tache, adieu, mère héroïne,
Nous sommes sur le seuil la main sur la poitrine,
Et passez devant nos respects !

Adieu, l'homme d'honneur, adieu, l'ami fidèle !
La gloire reste à ceux qui restent dignes d'elle ;
Adieu ! — Tout ce qu'il me souvient
A cette heure, et d'Auguste et de toute sa race,
C'est Virgile qui part, c'est un adieu d'Horace,
Et c'est un chant qui me revient :

« Que les astres jumeaux et leur mère, ô poëte,
» Au détroit de la Pouille où gronde la tempête
De ton Carybde à ton Scylla. »
Mais non, je suis chrétien, adieu, muse chrétienne,
Dieu te garde et reviens, car mon âme et la tienne
Partaient le jour qu'on t'exila !

ADOLPHE DUMAS.

ÉTUDES

SUR QUELQUES POËTES FRANÇAIS ANTÉRIEURS AU XVIIe SIÈCLE.

I

Les conférences qui ont eu lieu depuis quelques mois au *Cercle artistique et littéraire* de Bruxelles, ont attiré l'attention du monde intelligent sur cette époque curieuse où la langue française, dégagée des entraves barbares et des idiomes divers qui la retenaient captive, a commencé à prendre un essor, une forme, un corps, un développement, un caractère individuel et national. Le jeune et savant professeur qui a initié le public à toutes ces métamorphoses, a passé rapidement en revue les premiers monuments de cette littérature qui est le berceau de la nôtre ; il nous a esquissé la biographie, le signalement, la physionomie des œuvres les plus remarquables de ces époques reculées, et il nous a fait assister à cet enfantement pénible qui n'a pas duré moins de trois siècles.

M. Deschanel, — car tel est le nom du professeur, — a traité cette question importante avec un talent d'érudition incontestable ; il a été conteur charmant, critique sévère, mais juste, énergique parfois ; il a été plein de convenance, de science analytique, d'aperçu ingénieux, de rapprochements heureux, il manie la parole avec élégance, son auditoire avec fermeté, et on le suit avec plaisir dans les digressions littéraires au milieu desquelles son esprit d'investigation vous entraine.

Malheureusement, M. Deschanel n'admet ni poëtes ni poésie avant le XIVe et le XVe siècle. Il trouve probablement ces siècles trop *grossiers* — comme le dit Boileau, — et l'outil dont ils se servent pour exprimer leurs idées, c'est-à-dire la langue, pas assez trempé, assez fait, assez ample, assez énergique pour pouvoir produire quelques élans de génie, quelques effets pittoresques.

C'est précisément là ce que je viens contredire. Il y a eu des poëtes dans toutes les langues, dans tous les idiomes et à toutes les époques. Il y a eu des poëtes dans la langue *romane* du XIIe siècle, comme il y en a eu dans la langue française du XVIe, — laquelle, après tout, n'est qu'une transformation de l'autre. La forme a changé avec la succession des temps, mais le fond est resté. Le langage de Rabelais n'est pas celui de Chateaubriand, et les vers de Marot ne ressemblent pas beaucoup à ceux de Victor Hugo ; mais, quoi qu'il en soit, il n'en est pas moins vrai que les poëtes modernes ont beaucoup de remercîments à adresser aux poëtes anciens. Nous avons grand tort d'innover, de perfectionner, de transformer, sous prétexte qu'il nous manque encore les moyens de reproduire nos idées d'une manière convenable ; car qui nous dit que dans mille ans on comprendra facilement ce que nous écrivons aujourd'hui? On ne peut nier que depuis cinquante ans, il y ait eu un accès de néologisme formidable dans la nation française, et Bossuet serait peut-être fort embarrassé lui-même s'il lui fallait déchiffrer, à première vue, certaines pages des romans de Balzac. Il en a été de même des poëtes de la décadence, comparés à Virgile qui a été l'Homère des Latins. La langue est une des formes les plus malléables de l'esprit de progrès ; elle suit les phases de la civilisation des peuples.

Les poëtes du XIIe siècle se trouvaient suffisamment riches, puisqu'ils exprimaient leurs idées sous toutes les formes et dans tous les rhythmes. Nous devrions avoir le courage d'avouer que nous ne les comprenons plus parce que leur langue ne nous est pas familière ; mais nous ne ferons jamais cela ! Nous avons trop de présomptions philologiques et scientifiques pour en arriver là. Nous aimons mieux nier que de passer pour ignorants.

Cependant, quand Robert Wace écrivait de 1158 à 60 son beau *roman du Rou* — c'est-à-dire toute l'histoire de la conquête d'Angleterre par les Normands, sous les ordres de Rollon — n'était-ce pas là un poëme épique de la plus belle espèce et dans toute l'acception du mot ? Qui est-ce qui connait aujourd'hui *le roman du Rou*, excepté son éditeur M. Pluquet et quelques savants en *us* ? Personne assurément. C'est cependant une œuvre curieuse à tous égards ; non-seulement, c'est un poëme historique, mais c'est là que l'on trouve pour la première fois, en langue romane ou française, l'emploi des vers de douze syllabes, que nous avons appelés depuis vers *alexandrins* (*). A la même époque, Benoit de Sainte-More qui fut le rival et l'antagoniste le plus redoutable de Wace, publiait, par ordre de Henri II, roi d'Angleterre, une histoire, en vers, des ducs de Normandie ; Turold rimait en vers de *dix pieds* (**) son poëme héroïque de la bataille de Roncevaux, — alias, *le roman des douze Pairs*, — et Geoffroy-Gaimar composait en vers de *huit pieds*, avec Constance sa femme, l'*histoire des rois anglo-saxons* (***).

Avant eux, déjà, Évrard, moine de l'abbaye de Kirkam, Samson de Nanteuil et Philippe de Than avaient essayé de la forme rhythmique dans leurs *distiques de Caton*, les *proverbes de Salomon* et le *liber de*

(*) M. Le Grand d'Aussy a prétendu que le succès qu'obtint l'*Alexandriade* fut cause que l'on donna le nom d'*alexandrins* aux vers de douze syllables ; — malheureusement, il ajoute, plus loin, que ce roman doit être postérieur à la *bataille de Bouvines* ; or, comme celle-ci eut lieu en 1214, il est évident que le rhythme alexandrin était connu avant cette époque, puisque Robert Wace l'avait employé dans son *roman du Rou*. — *Not. des manusc.*, t. V, p. 414. — *La Ravalière*, t. I, p. 166.

(**) Le savant abbé Delarue fait remarquer que Turold est le premier poëte qui se soit servi de ce rhythme pour le genre héroïque, et, de plus, il observe que ce trouvère figure sur la *tapisserie de Bayeux*, parce qu'il s'était distingué à la bataille de Hastings. En effet, on aperçoit au n° 10 de cette peinture à l'aiguille, une petite figure au-dessus de laquelle est écrit : TUROLD.

(***) « Je sa dame ne li aidast,
Ja à nul jur ne l'achevast. »

creaturis. Le dernier de ces trouvères, — Philippe de Than, — avait une espèce de sentiment prosodique ; il ajoutait une syllabe de plus aux rimes féminines, et il composait des poëmes en *vers Léonins*, ainsi que l'avaient fait les poëtes de la haute et basse latinité (*). On a regardé, depuis, ce genre de versification comme une maladresse ou une fantaisie passablement ridicule; mais pour les poëtes de cette époque, c'était une beauté incontestable, car nous voyons un trouvère du temps — Philippe de Reimes — s'excuser de n'avoir pas fait ses vers ainsi (**).

Aux quelques noms que nous venons de citer ne se borne pas la liste des poëtes du XIIe siècle. Nous devons encore ajouter Guichard de Beaulieu, qui a fait des *sermons* en vers dont on possède encore quelques manuscrits (***). Il s'est fait connaître également par une singularité assez bouffonne : il est le premier des trouvères qui ait introduit dans les vers français les rimes successives de mêmes consonnes jusqu'à ce qu'elles soient épuisées, c'est-à-dire jusqu'à ce que la faculté d'en pouvoir produire manquât complétement à l'auteur(****). Ainsi, dans les sermons de Guichard de Beaulieu, on rencontre ordinairement des tirades de trente, quarante, cinquante et même soixante vers, toujours sur la même rime et dans le rhythme alexandrin. Cette manière de versifier, du reste, après avoir été prise par les poëtes de cette époque chez les poëtes latins de la décadence, — chez Stace, entre autres, — a été suivie par les poëtes latins du Xe et du XIe siècle. Dans une pièce de vers que Sigebert, moine de Gembloux, adresse à *sainte Lucie*, on retrouve jusque neuf vers consécutifs ayant la même consonnance (*****) ; il faut donc croire que les trouvères du XIIe siècle s'étaient eux-mêmes inspirés de leurs devanciers. Les exemples de cette nature ne leur manquaient pas, car nous les retrouvons dans Raoul de Caen, dans Marbode, évêque de Rennes, dans Serlon, chanoine de Bayeux, qui a fait un poëme sur la prise de cette ville en 1106, enfin dans les satires que Warnier le Rouennais fit, à peu près vers la même époque, contre Gilbert, abbé de Caen. Il est donc bien évident que les trouvères du XIIe siècle avaient emprunté cette forme rhythmique aux poëtes des siècles antérieurs et que ceux-ci n'étaient qu'un reflet de plus en plus affaibli des poëtes latins de la haute et basse latinité. Cette opinion est, d'ailleurs, celle de quelques auteurs contemporains qui ont rendu des services à l'histoire et à la science philologique (*).

Quoi qu'il en soit, Robert Wace est et restera l'une des plus grandes figures littéraires du XIIe siècle. Non-seulement il fut poëte, mais encore historien. Outre son poëme de *Brut* qui est de 1155, son *roman du Rou*, qui est de 1160, nous lui devons encore une *Chronique ascendante des ducs de Normandie*, une *Vie de saint Nicholas* et enfin des renseignements historiques précieux sur l'*Établissement de la fête de la Conception*, solennité que l'on a appelée depuis, *la fête aux Normands* (**). Ce bagage littéraire est assez imposant pour que l'on puisse se faire une idée du trouvère le plus marquant du XIIe siècle. Son *roman du Rou*, le plus considérable de ses ouvrages, lui valut une pension, sous forme de prébende, de la part de Henri II, roi d'Angleterre. C'est lui-même qui nous l'apprend ainsi :

« Il me fist duner, Dues li rende
A Bajeus une provende (***).
E manet altre dun me ad duné.
De tut li sace Deus bon gré. »

On voit que même au XIIe siècle les souverains encourageaient les poëtes et que Henri II ouvrait déjà la route à Louis XIV. Nous ne devons pas oublier, toutefois, que ce fut toujours chez les rois et les princes une sorte de tradition : Charles d'Orléans, qui lui-même fut un des meilleurs poëtes de son siècle, vivait entouré de poëtes et d'historiens qu'il choyait et festoyait convenablement.

Le XIIIe siècle qui s'ouvre au milieu du règne de Philippe-Auguste, 1180-1223, semble devoir être, à tous égards, une période favorable aux développements de la langue et de la poésie françaises. L'empereur lui-même fit tout ce qu'il put pour faire fleurir les lettres et les sciences dans son empire; il s'entoura de tous les hommes instruits qu'il put rencontrer, et il les combla d'honneurs, de priviléges, de faveurs, de manière à se les attacher sans réserve. Malheureusement ses efforts ne furent pas couronnés d'un plein succès. L'Université, qui, vers cette époque, commençait à s'ériger en corps et à prendre une influence qui contrebalançait les autres pouvoirs, — quand elle ne les neutralisait pas, — s'opposa non-seulement à tout progrès de la langue nationale, mais encore elle favorisa une espèce de réaction en ramenant les études à la scholastique la plus piteuse de la plus basse latinité.

En effet, le latin seul était redevenu son grand cheval de bataille; et quel latin ! Il était le protocole obligé de tous les actes publics, et les moines aussi, qui, de leur côté, employaient bien rarement d'autre langage, apportaient par ce seul fait de nouvelles entraves au développement de la langue française, quand ils auraient dû, au

(*) On appelle *vers léonins* les vers à rimes consécutives rimant également à la césure. Ainsi, on trouve dans les *Annales bénédictines* un passage d'Hariulfe, abbé de Centule, dont les rimes sont léonines :

Corpore formo-*sus*, vir ingenio-*sus*,
Moribus orna-*tus*, cordis amore pi-*us*.
— *Appendix Annal. benedict.*, t. V, p. 664.

(**) — Delarue, *Essai sur les Bardes* t. II, p. 368.

(***) Il existe un sermon de Guichard de Beaulieu parmi les MSS. de la Bibliothèque nationale de Paris, sous le n° 2,560.

(****) L'abbé Delarue, dans son *Essai*, fait remarquer que les Celtes connaissaient ce genre de poésie; malheureusement, il ne cite aucun document de cette littérature. Seulement, il ajoute que cette manie des consonnances entraîna le poëte Ausone dès le IVe siècle. — Delarue, t. I. — En effet, ce poëte, né à Bordeaux, est auteur de beaucoup d'autres plaisanteries de ce genre, dont on retrouve des exemples dans son *technopægnion* ou jeux artificiels.

On retrouve également cette forme lyrique — si l'on peut appeler lyrique une espèce de tour de force, — dans Alain Chartier, surnommé *le père de l'éloquence française*.

(*****) Voici les vers de Sigebert, qui se trouvent dans les *Annales ordin. s. Bened.*, t. IV, lib. LVI, p. 373 :

Pro tam beatæ pignore virginis
Se gloriantur participes fore
In laudibus Christo canendis
Ecclesiæ parochi Spirensis.
Te dico Lintburch nomine nobilis,
Fundata summi servitio patris,
Ipsius est Gisilæ Jugalis.
. . . .
Cum multa comant Ecclesiæ decus,
Quæ larga regum contulerat manus :
Nil tam pium, nil tam decorum,
Inter opima tenes honorum.
Quam sancta sanctæ pignora virginis,
Quam laude nobiscum celebri colis :
Vos brachio Lucia solo,
Corpore nos sacrat ipsa toto.
Vobis hoc Henrich junior attulit,
Nobis Deodrich junior abstulit :
Augustus Henrich gloriosus,
Deodrichque stola decorus.

On trouve encore des exemples de cette sorte de versification jusque dans le XIVe siècle. Dans la *chronique de Pierre de Langtoft*, remise en lumière par M. Francisque Michel, on voit des tirades de cinquante vers dont les rimes sont consécutives et ne changent de consonnance qu'aux alinéas. — Voir les *Chron. anglo-norm.*, p. 128.

(*) Roquefort, *État de la poésie franç. au XIIe siècle*, p. 25 et 65. — Delarue, *Essai hist. sur les Bardes*. — L'abbé de Bœuf, *Académie des inscript.*, t. XVII.

(**) Tous ces ouvrages sont aujourd'hui publiés. En 1827, M. Pluquet donna le signal en éditant le *roman du Rou* avec des notes fort curieuses de MM. de Roquefort et Aug. Le Prevost; en 1836, M. le Roux de Lincy publia le *roman du Brut*; la Société des antiquaires de Normandie intercala dans ses *mémoires* la *Chronique ascendante*; M. de Montmerqué mit, plus tard, au jour la *Vie de saint Nicolas*, et très-récemment MM. Georges Mancel et G. S. Trebutien, bibliothécaires de la ville de Caen ont donné une excellente édition du manuscrit intitulé : l'*Établissement de la fête de la Conception*.

(***) Les clercs qui ne vivaient pas en commun, soit parce qu'ils étaient mariés ou autrement, recevaient par mois ou par semaine des gages ou pensions en argent, ou des provisions en espèces, que l'on appela depuis *prebendes*, comme qui dirait *livrées*. On confond quelquefois le terme de prébende avec celui de *canonicat*, parce qu'ordinairement il y a une prébende ou portion de fruits attachée à chaque canonicat; mais il faut bien se rappeler qu'il peut y avoir des canonicats honoraires sans prébendes, de même qu'il peut y avoir aussi des prébendes sans titre de canonicat. — Fleury, *Institut. au droit ecclésiastique*, t. I, p. 337.

contraire, s'efforcer de la propager. Soit rancune contre les trouvères qui popularisaient les romans de chevalerie, soit paresse à suivre le progrès, soit calcul pour l'enrayer, ils enseignaient exclusivement le latin dans leurs cloîtres, et l'Université, de son côté, enjoignait à ses écoliers de ne parler que latin, sous peine de privations et d'amendes assez fortes. Cette résistance anti-progressive fut on ne peut plus fatale à tout développement de la langue, car elle se prolongea assez longtemps. Nous retrouvons à la fin du XIVe siècle un grand nombre d'institutions collégiales où cette résistance opiniâtre s'était maintenue et était devenue une des clauses obligatoires de leur constitution.

Ainsi, nous trouvons dans les *Statuts de la Faculté des arts*, qui régissaient tous les colléges de Paris, un article ainsi conçu : — « *Nemo scholasticorum in collegio linguâ vernaculâ loquatur, sed latinus sermo eis sit usitatus et familiaris* (*).

Malgré cette résistance inepte des colléges, malgré la pression formidable de l'Université, le XIIIe siècle produisit cependant un grand nombre de poëtes et d'ouvrages remarquables. — Le *roman de la Rose*, qui passe avec raison pour l'un des meilleurs qui aient paru avant François Ier, date de cette époque. — Mais il y en eût eu une plus grande quantité sans les entraves apportées par les causes que nous venons de signaler.

Le règne de Louis IX, — 1226-1270, — fut prodigieusement littéraire. Les princes alors ne se contentaient plus de protéger la poésie, mais ils se faisaient eux-mêmes gloire et honneur de la cultiver. Ainsi, tandis que Philippe de Navarre mettait en français les *Assises de Jérusalem* (**), le sire de Joinville, homme de cour, écrivait l'histoire de la croisade ; Charles d'Anjou, frère de saint Louis et roi de Naples et de Sicile, Henri de Brabant, Pierre de Mauclerc, comte de Bretagne, Raoul, comte de Soissons, et Thibaut, comte de Champagne, rendaient hommage à la littérature en cultivant eux-mêmes les lettres. Thibaut, surtout, vivait constamment entouré de poëtes, et ses œuvres, toutes pleines de fraîcheur et de naïveté, accusent un certain progrès, en ce sens qu'elles sont entremêlées déjà de rimes féminines, disposées et croisées avec un art que l'on ne rencontre pas toujours dans les trouvères de cette époque. Il ne faut pas inférer de là, ainsi que le prétend Lacombe, qu'il ait posé les règles de la versification française ; bien avant lui, l'anonyme connu sous le nom de : *le reclus de Moliens* (***), Philippe de Than, Thurold et beaucoup d'autres poëtes du XIIe siècle s'en étaient servis, ainsi que nous l'avons déjà dit. Mais il est, en tout état de cause, une vérité dont on doit bien se pénétrer, c'est que l'enchaînement des rimes féminines aux rimes masculines a été longtemps une élégance de style avant de devenir une règle de versification (****). Gace Brulé et Gilles le Viniers florissaient aussi au commencement de ce siècle ; le premier était ami du comte de Champagne, et le second paraît avoir accompagné saint Louis à la croisade, si l'on en croit Auguis et les vieux chroniqueurs.

Le célèbre *roman de la Rose*, commencé par Guillaume de Lorris et achevé par Jean de Meung, est, toutefois, l'œuvre la plus importante de ce siècle. Ce n'est pas seulement notre opinion que nous manifestons ici, c'est celle de Clément Marot, qui poussa l'enthousiasme jusqu'à appeler son premier auteur l'*Ennius français;* c'est celle d'Auguis, de Sainte-Beuve et de la plupart des critiques modernes qui prétendent que l'autorité suprême exercée par ce roman sur la littérature française ne peut être comparée qu'à l'effet

(*) Fontanon, *Statuta facultatis artium*, t. IV, p. 436. — Felibien, *Hist. de Paris*, t. V. — Bulæus, *Hist. Universit. Paris.*

Les statuts du *collége de Notre-Dame du diocèse de Bayeux*, placé alors rue de la Harpe, étaient encore plus explicites et beaucoup plus sévères ; ils ajoutaient une amende de *deux deniers* par chaque contravention. Voici comment est conçu l'article : « Itemque omnes, in capellâ et in mensâ et in aliis locis communis, *loquuntur latinum* ; qui autem secus fecerit, solvat duos denarios pro quolibet vice, ad utilitatem communem sociorum »

(**) La Ravalière est le premier qui ait signalé cette particularité. *Poës du roi de Nav.*, t. I, p. 175.

(***) Le Reclus de Moliens florissait de 1154 à 1189. — Ducange nous a appris qu'il était d'Abbeville, ce qui depuis a été confirmé par le père Daire, dans son *Tableau des sciences et belles-lettres en Picardie*. Nous savons, de plus, qu'il s'est servi de cette rime dans son *roman de la Charité* et celui de *Miserere*. — Aug, t. I, p. 412.

(****) Sainte-Beuve, *Tabl. hist. et critiq. de la Poés. française*, p. 6.

produit par l'*Iliade* et la *divine Comédie* sur les littératures grecque et romaine.

« *Cy est le roman de la Rose.*
Où tout l'art d'amour est enclose. »

C'est probablement, dans ces deux premiers vers du poëme que nous trouvons le secret de cet engouement extraordinaire. On n'était pas encore allé jusque-là. Aussi, ce *roman de la Rose* fut-il anathématisé dans toutes les chaires et souleva-t-il des tempêtes et des controverses considérables. Un siècle après, Gerson, chancelier de l'Université, fit un gros volume en latin pour le combattre, tant son influence avait été immense. Le fait est que l'auteur, ou plutôt les auteurs, y professent de singulières idées et donnent aux femmes de bien diaboliques conseils.

« *Folle est qui son amy ne plume*
Jusques à la dernière plume ;
Quar qui mieulx plumer le saura.
C'est elle qui meilleur l'aura. »

Il faut avouer, en conscience, qu'il y avait là matière à faire un fort bon traité, fût-ce même en latin. Aussi, M. de Gerson n'a-t-il pas manqué d'y dépenser beaucoup de verve et d'esprit.

Guillaume de Normandie est encore l'un des trouvères français du XIIIe siècle qui ont laissé les plus brillants et les plus nombreux souvenirs. Ses romans du *Chevalier au bel escu*, *li Bestiaire divins* et du *Besant de Dieu* (*) sont autant d'ouvrages remarquables qui lui assureront à jamais une place importante parmi les poëtes de cette époque. On possède, également de ce trouvère, une foule de poésies légères qui ont été recueillies avec beaucoup de soin par Barbazan, de Méon, Le Grand d'Aussy, l'abbé Delarue, Auguis, etc.

C'est à cette époque remarquable, où le progrès éclate et se manifeste de toutes parts, non-seulement dans les lettres, mais dans l'architecture, la peinture des verrières, la sculpture, qu'appartiennent Gautier de Coinsi, Rutebeuf, Jean de Boves, le Gallois d'Aubepierre, Hugues de-Cambrai, Charles d'Anjou et surtout Marie de France, dont les poésies, pleines de décence et de délicatesse, contrastent singulièrement avec les mœurs libres et superstitieuses de cette époque. Un poëte anglo-saxon contemporain, Denys Pyrame, fait beaucoup de cas de ses poësies et rapporte qu'elles étaient fort estimées de la noblesse, et particulièrement des dames ; on alla même jusqu'à l'appeler la *Sapho* de son siècle. Quoi qu'il en soit, cette femme n'est pas la première, ainsi que le prétendent Roquefort et Auguis qui ait fait des vers français, puisque nous avons déjà vu Constance Gaimar, femme de Geoffroy, travailler avec lui à son histoire rimée des rois anglo-saxons.

A cette période appartient encore le curieux et célèbre *Roman du Renart* (*) commencé par Pierre de Saint-Cloud, et continué par une foule d'autres poëtes, parmi lesquels on cite Marie de France ellemême Richard de Lison, etc.

Cette œuvre est une espèce de Babel littéraire où chacun a successivement apporté sa pierre ; de sorte que cette réunion de choses diverses, ajustées de différentes manières, a formé le plus étrange en même temps que le plus charmant édifice qui soit au monde. M. Le Grand d'Aussy, qui était aussi gourmé qu'un académicien, a cru faire preuve de goût en disant que ce roman est « plat et insipide. » Nous sommes loin de partager cette opinion. Nous croyons, au contraire, que le *roman du Renart* est une des plus ravissantes débauches d'esprit de l'époque et que l'on pourrait y pressentir déjà le côté saillant de cette gaîté française qui, un siècle après, se retrouve dans les vaux de Vire d'Olivier Basselin et dans notre vaudeville moderne. Toute l'histoire de ce roman roule sur un chat, un

(*) Nous avons déjà dit que cet ouvrage n'a rien de commun avec le *Bestiaire* de Philippe de Than ; quant au *Bésant de Dieu*, on doit entendre par ce mot une monnaie d'or que les croisés rapportèrent de Constantinople et qui fut reçue pendant un certain temps pour les payements à faire à l'échiquier de Caen. — Delar., *Essai hist. sur les Bardes*, t. III.

(**) Ce roman est également connu sous le nom de *roman de Charles IX* parce que le manuscrit qui nous en est resté a appartenu plus tard à ce prince et porte encore aujourd'hui ses armes sur la couverture. M. Méon est le premier qui ait donné une édition des diverses branches du *roman du Renart*; elle est de 1826.

clerc, et un renard ; les uns et les autres se font réciproquement des malices ou se jouent des tours pendables. Voici une des cent facettes de ce caleidoscope varié.

« Maître Tybert, le chat, se promenant un jour sur une route, est assailli par un clerc qui se met à sa poursuite de toute la vitesse de sa monture. Tybert est obligé de fuir, mais il promet bien de tirer vengeance de son agresseur. Il suit à son tour le clerc, épie le moment où il descend de cheval, saute sur l'animal, s'empare de la bride et se sauve au galop avec lui.

Chemin faisant, il fait la rencontre de compère renard, et tous deux, après avoir dévisé ensemble de choses et d'autres, se dirigent vers l'église du village et se mettent à chanter *vespres*. Mais Tybert, ennuyé de ne pas avoir d'auditeurs, avise la corde de la cloche, qui appendait à la voute du porche, il s'élance sur un banc pour la saisir; ici autre aventure; il s'entortille de telle façon dans la maudite ficelle qu'il ne peut plus redescendre. Le banc aurait pu lui servir, mais renard, toujours attentif à mal faire, enlève tout doucement la *bancelle* et laisse son compagnon se débattre, à moitié étranglé.

Les paysans, avertis par le tintamarre horrible que faisait Tybert en se debattant, accourent armés de fourches, de bâtons, et menacent de tous côtés Tybert qui finit par s'échapper et leur passe entre les jambes sain et sauf. Il est juste de dire que pour en agir ainsi, maître renard avait, de son côté, une injure personnelle à venger. Il avait reconnu dans Tybert un égoïste qui lui avait refusé secours pour lui et sa chère Hermeline couchée malade en sa *meson*. Sire Tybert l'avait fort brutalement reçu en le mettant à la porte.

« Par foi, ne donroie une bille
Ce dist Tybert, en els nen toi !
. . . .
Ci alez dormir en un angle,
N'ai que faire de vostre jangle
Ne de vos folardes oïr ,
Fuiez , si me lessiez dormir ! »

C'est exactement comme s'il lui avait dit, en bon français : Vous m'assommez vous et vos bavardages, laissez moi dormir et allez vous promener ! — *Fuiez de ci, allez biller !* Un chat doit évidemment garder rancune de telles choses.

Une autre fois, c'est Isangrin le loup et maître renard qui font ensemble leurs fredaines ; tantôt, aussi, c'est Belin le mouton, Pinchart le Héron, ou Bernard l'âne, qui s'en vont à Rome en pélerinage et commettent force larcins et gueuseries en rou te. Toujours, ce sont fictions charmantes qui ont un côté parfaitement plaisant et drôlatique. Nous sommes persuadé que si ces petits contes détachés fussent tombés entre les mains du bon la Fontaine, l'*inimitable bonhomme*, ainsi qu'il l'a fait en d'autres circonstances, en eût tiré un excellent parti (*).

Nous venons de passer en revue ce que faisaient les trouvères au xiiie siècle ; examinons maintenant ce que faisaient les troubadours à cette même époque et dans cette autre langue, idiome méridional, beaucoup plus difficile à comprendre, que l'on appelait la langue d'oïl. Un très-grand nombre de poëtes et une plus grande quantité de poésies apparurent à l'horizon littéraire; mais on remarque, en général, qu'elles sont basées sur des idées beaucoup plus légères, badines et même licencieuses. Leur art ne s'élève guère au-dessous du lai, du tenson, du sirvente ou de la chanson, tandis que, chez les trouvères, même dès le principe, on rencontre des poëmes de longue haleine, tels que le *roman du Brut*, le *roman de Rou*, l'*histoire des Rois anglo-saxons*, la *Chronique ascendante*, et un peu plus tard, le *roman de la Rose*, le *roman du Renart*, la *Conquête de Jérusalem*, etc., tous poëmes qui n'avaient pas moins de dix-huit à vingt mille vers chacun. Chez les troubadours, c'est précisément le contraire; la gravité est bannie : nous voyons apparaître Foulques de Marseille avec ses *chansons composées à la prière d'Eudoxie*, femme de Guillaume VIII, seigneur de Montpellier; Rambaud de Vaquiéras avec ses tensons et ses chansons érotiques, Guillaume Faidit avec ses fadaises à Marie de Vantadour et à la dame Audiartz; Foulques de Romans, avec ses sirventes contre les princes de son temps ; Pierre d'Auvergne avec ses satires contre Bernard de Vantadour ; Pierre Vidal, s'imaginant que l'Orient était son domaine et qui eut la folie d'en méditer sérieusement la conquête; Raimond VII, comte de Toulouse ; Richard de Barbezieux qui rima des chansons en l'honneur de la mieux des dames — *miels de domma ;* — Pierre III d'Aragon, Giraud Riquier, Pierre Cardinal, qui fit des sermons contre ses ennemis, des sirventes contre les riches, des chansons contre l'amour, et passa pour le Juvénal de son siècle; enfin, toute une phalange de *beaux disants* joyeux conteurs, il est mais vrai, *vanteors et bombanciers*, dont la vie se passa en plaisirs, en licences, en dissipations. On connaît à peine aujourd'hui le nom de tous ces poëtes méridionaux, tandis que tout le monde a entendu parler de Robert Wace et du *roman du Rou*, de Pierre de Saint-Cloud et du *roman du Renart*, de Guillaume de Lorris et du *roman de la Rose* qui est l'œuvre la plus importante du siècle et dont l'influence fut la plus considérable dans cette époque de transition.

J. A. Luthereau.

(*La suite prochainement.*)

PARTIE ARTISTIQUE.

VIE DES PEINTRES

DE TOUTES LES ÉCOLES.

GUILLAUME KALF,

PEINTRE HOLLANDAIS, NÉ EN 1630. — MORT EN 1693.

Si l'on voulait donner une définition de l'art, on la trouverait aussi bien dans une cuisine de Kalf que dans un sujet héroïque de Poussin. L'art est aussi présent au fond de ce vase de cuivre doré par la lumière, ou sur les bords de ce gobelet d'argent, qu'au milieu des graves compositions dont l'histoire et la philosophie ont fourni le sujet et la grandeur. Chose étrange et qui tout d'abord peut ressembler à un paradoxe ! celui-là est plus artiste qui n'a

(*) On sait que la plupart de nos fabulistes modernes ont imité les fabliers français du xiiie, du xive et du xve siècle ; mais il paraît, du reste, que ces derniers avaient aussi pris leurs sujets dans l'ancienne littérature bretonne ou armoricaine. *Hist. litt. de la France*, t. XIX, p. 792. —Quoi qu'il en soit, la Fontaine a imité de Marie de France les fables suivantes : *le Coq et la Perle* (d'un coc qui trova une gemme sur un frumoi), liv. I, fabl. XX ; *le Loup et l'Agneau*, (dou leu è de l'aingniel), liv. I, fabl. X ; *la Grenouille et le Rat* (de la soris è de la renoille), liv. IV, fabl. XI ; *le Chien qui lâche sa proie pour l'ombre*, (dou chien è dou formage), liv. VI, fabl. XVII ; *le Loup et la Cigogne* (dou leu è de la grue ki li osta los de la goule), liv. III, fabl. IX ; *la Cigale et la Fourmi* (dun gresillon è dun fromi), liv. I, fabl. I ; celles de *la jeune Veuve*, de *la Femme noyée*, du *Renard et du Corbeau*, des *Animaux malades de la peste* sont tirées des *Fabliaux de la Veuve*, par Gautier le Long, du *Vilain et de sa Femme*, par Marie de France, du *roman du Renart*, et du *Castoiement*, Manuscrits, 7,218, 7,989. Ses contes sont au moins au nombre de douze, imités de Enguerrand Doysy, Jehan de Boves et Rutebeuf ; enfin sa comédie de *la Coupe enchantée* est tirée du fabliau *le court Mantel* et des premières parties du *roman de Perceval* par Chrestien de Troyes. Manusc. 6,837, 6,987, 7,518, 27, 73.

Le Bonhomme, après tout, n'est pas le seul qui se soit permis de ces petites licences poétiques. La fable de *l'Huitre* de Boileau n'est autre que la reproduction des *trois Dames qui trovèrent un anel*. Manuscrit 7.218. — Molière, le célèbre Molière, a lui-même emprunté le sujet du *Médecin malgré lui* au *vilain Mire*, de Rutebeuf, 7,218; — quelques scènes du *Malade imaginaire* au fabliau de *la Bourse pleine de sens*, par Jehan Le Gallois d'Aubepierre (manuscrit 7.615); et enfin son *Georges Dandin* a été puisé en partie dans le *roman de Dolopathos* ou le douzième conte du *Castoiement*, — de *celui qui enferma sa fame dans une tor*. Manuscrits. Saint-Germ., 1830. — Rabelais et Grécourt y ont également eu recours. — Roquefort. *État de la Poés. franç.* Auguis, *les Poët. franç. avant Malh.* — Barbazan, t. I, II et III. — Le Grand d'Aussy, t. I, II et III, p. 87.

besoin pour faire un tableau de prix que d'un chaudron renversé et d'une botte de poireaux que tel peintre nourri dans le sein des académies et capable de traiter, par exemple, avec des gestes convenus et des figures banales, la continence de Scipion.

Quelle bonne leçon de peinture on pourrait aller prendre devant une simple *cuisine* de Kalf? Et je ne parle pas seulement ici de la peinture proprement dite, de cette touche vive, puissante et grasse qui est celle du maître; je parle aussi des grandes lois de la composition et du clair-obscur. Oui, les grandes lois du clair-obscur et de la composition se pourraient enseigner à beaucoup de peintres d'histoire en présence d'un de ces modestes tableaux où le peintre hollandais met en scène une chaudière écurée et quelques légumes, avec un rayon du soleil. Il serait plaisant de relire à ce propos la poétique de l'art et de prendre pour sujet de la démonstration l'humble mobilier de cette chambre rustique. S'il n'était pas malséant de parler latin dans une cuisine, je dirais gravement avec Dufrénoy :

> Prima figurarum, seu Princeps dramatis ultro
> Prosiliat mediâ in tabulâ ....

Ce qui veut dire que la principale figure doit occuper le milieu de la toile et recevoir la plus vive lumière, tandis que les autres figures doivent être éclairées en proportion de leur importance, par une habile dégradation. Ici quelle est la principale figure, quel est le héros de la scène? C'est une superbe chaudière qui réchauffe au soleil ses parois intérieures et brille de mille reflets caressants. La lumière qui fait chatoyer ce fond de cuivre est elle-même une lumière dorée qui a traversé une fenêtre aux vitres grasses, mêlées de papier jauni. Vient ensuite un vieux tonneau qui sert d'appui à la chaudière et qui a une certaine physionomie attachante. Il est impossible de ne pas s'arrêter aux moindres détails qui caractérisent ce vieux tonneau, un des personnages les plus importants du tableau de Kalf. Toute son apparence de vétusté intéresse : ses douves un peu renflées, ses cercles de fer que la rouille dévore, l'herbe qui pousse çà et là dans les humides fissures de la douve, et jusqu'aux insectes qui se sont logés dans la pourriture du bois. Un énorme chou, une terrine, une botte de poireaux, une écumoire, et quelques oignons à la reluisante pelure, achèvent cette composition, avec un balai pittoresque, un linge posé sur le tonneau et une cruche d'eau d'où s'échappent les pousses d'une plante potagère.

Voyez maintenant s'il est une seule des lois essentielles de la peinture qui ne soit observée rigoureusement : le tableau est riche en détails, mais il n'en est pas moins surchargé; l'ombre légère où l'on aperçoit la trappe du cellier, celle qui s'étend obliquement sur le haut du mur, forment ce qu'on appelle le repos du tableau; l'ombre plus épaisse du fond de la cuisine redouble la vivacité de la lumière principale et fait valoir les parties brillantes et préférées. Mais quoi! j'oubliais la cuisinière et son chien que le peintre a jetés dans l'ombre du tableau, ne voulant pas sans doute que la nature vivante vînt nuire à l'effet que devait produire son modèle de prédilection : la nature morte. Et du reste, il n'est pas un tableau de Kalf où le rôle principal ne soit réservé aux ustensiles du ménage. Avec un sentiment si juste des principes de l'art, le maître se serait bien gardé d'avancer sur le premier plan des figures qui auraient divisé l'intérêt et fait tort à ses lumineux chaudrons, à ses légumes, à toute la modeste clientèle de son pinceau.

Guillaume Kalf naquit à Amsterdam vers l'an 1630, mais on ne sait pas au juste en quelle année il vint au monde. Il eut pour maître un nommé Henry Pot, bon peintre d'histoire et de portraits, dans l'atelier duquel il passa ses premières années. Les auteurs néerlandais ne disent rien de ses débuts, ni de ses progrès; ils nous apprennent seulement qu'en quittant son maître, notre artiste quitta sa manière, et que, laissant de côté les faits héroïques et les fictions, il plaça sous ses yeux des choux, des fruits, un chaudron, et quelquefois aussi des vases plus précieux. Il restait des journées entières, rapporte Houbracken, devant un citron, une belle orange, un manche de couteau en agate ou en nacre de perle. Les vaisseaux de la Hollande n'apportaient pas des régions lointaines un seul coquillage dont il ne copiât les formes étranges et les splendides couleurs. Mais c'est dans la reproduction des sujets les plus vulgaires, des intérieurs de cuisine, des celliers ou des chambres rustiques, avec leurs meubles et tous les accessoires qui s'y rattachent, que Guillaume Kalf excellait : chaque objet, sous son pinceau ferme et léger tout ensemble, y brille de tons si vrais et si fins, que ses tableaux sont dignes de prendre place parmi ceux des plus grands coloristes, parce qu'ils offrent une application savante des grands principes d'harmonie et de clair-obscur. « Ce maître, dit Lebrun, a été de tout temps très-recher« ché par les amateurs. Il était peu de collections à Paris « où l'on ne rencontrât de ses ouvrages. Boucher en était « fou. Je me rappelle avoir possédé, ajoute ce savant ap« préciateur, un de ses tableaux qui pouvait entrer en « comparaison avec les plus beaux d'Adrien Van Ostade. »

A en juger par la simplicité de ses goûts et de ses contemplations, on serait porté à croire que l'intelligence de Kalf devait être peu étendue; ce fut au contraire un des peintres hollandais les plus instruits et les plus spirituels. Il causait si bien, racontait d'une façon si pittoresque des histoires de son invention, que ses amis restaient souvent des nuits entières à l'écouter.

Aux facultés brillantes de l'esprit, Guillaume Kalf unissait les qualités affectueuses du cœur. Il était toujours prêt à rendre service, quelque perte de temps que son obligeance dût lui causer. Il avait une assez belle figure, un air digne, et ses manières ne manquaient pas de distinction; chose rare à une époque et dans un pays où les peintres passaient presque tout leur temps au milieu de la fumée des cabarets.

Guillaume Kalf mourut le 31 mai 1693, par suite d'un accident déplorable. Houbracken et Weyerman racontent que notre artiste était allé voir un nommé Cornelis Hellemans, marchand d'objets d'art, auquel il avait offert de vendre une série de gravures; nos deux amateurs se donnèrent rendez-vous chez l'artiste pour le lendemain. Le marché conclu et l'affaire réglée, Cornelis pria le peintre de venir chez lui recevoir le prix de ses gravures; mais le lendemain une lettre lui annonça la mort de Guillaume Kalf. En sortant de chez un ami, Kalf s'était laissé tomber sur le pont de Bantem; cette chute fut terrible : transporté

chez lui, il expira quelques heures après. Le poëte Guillaume Van der Hoeven fit pour son tombeau une épitaphe en vers qui nous a été conservée. Elle renferme les plus brillants éloges. L'auteur y dit que Guillaume Kalf savait peindre les vases d'or, les coupes d'argent, tous les trésors de l'opulence, mais que nul trésor n'aurait pu payer son mérite, car il n'a jamais eu d'égal.

Le plus beau morceau de ce maître, dit Descamps, se voyait à Leyde. dans le cabinet de M. De la Court : il représente des vases et un melon coupé en deux... Quelle n'est pas la puissance de l'art! Vous voyagez pour apprendre à goûter les belles choses, vous visitez les cabinets célèbres, vous parcourez les galeries et les musées de l'Europe, et en revenant par la Hollande, vous entendez parler encore d'un chef-d'œuvre. Quel chef-d'œuvre? dites-vous. Et alors, en récompense de tant de sacrifices, pour prix de si longs voyages et de tant de fatigues, l'on vous mène voir une chose que cent fois vous avez vue sur la table de votre maison, sans y regarder autrement, sans l'admirer, une chose que le pinceau de Kalf a rendue merveilleuse... un melon coupé en deux!

Ch. Bl.

RECHERCHES ET INDICATIONS.

Si l'on excepte le Musée du Louvre, qui possède un admirable tableau de G. Kalf, ceux d'Amsterdam, de Dresde et de Copenhague, qui renferment des *nature morte* de sa main, les vases et les chaudrons de ce grand coloriste ne brillent dans presque aucune autre galerie royale. Les artistes et les amateurs l'ont vengé de ce dédain en rendant justice à son mérite et en réservant à ses œuvres une place distinguée dans leurs collections.

Au dire de Descamps, on trouvait de son temps, en Hollande et en Flandre, un grand nombre de tableaux de Guillaume Kalf. Le Brun assure que s'il y avait peu de collections à Paris où l'on ne trouvât de ses ouvrages, en revanche, ils étaient assez rares dans tous les autres pays. Ce célèbre amateur fait remarquer que les tableaux de ce maître ont été souvent copiés, et avec beaucoup de succès, mais que rarement on a rendu les accessoires avec cette finesse de touche qui lui était naturelle.

L'œuvre gravé de Guillaume Kalf se borne à un très-petit nombre de pièces. Nous en connaissons trois par F. Bazan ; ce sont : la *Batteuse de beurre*, le *Bénédicité hollandais*, et la *Cabane ennemie de l'envie*. Veisbrod a gravé d'une pointe spirituelle *un intérieur de cuisine* qui faisait partie de la riche collection de Lebrun.

Les tableaux de Kalf sont en général de moyenne grandeur ; ils sont peints quelquefois sur toile, le plus souvent sur bois.

Par une contradiction que nous ne pouvons expliquer, les ouvrages de cet artiste, malgré leur mérite incontesté, n'ont joui à aucune époque d'une grande faveur dans les ventes publiques. Lebrun, que l'on ne saurait citer trop souvent, fixe le prix d'un tableau de Kalf (en 1791) de 1,000 à 1,200 fr. Cette somme cependant a été rarement atteinte.

En 1745, à la vente du chevalier de Laroque, deux jolis tableaux représentant des poissons, des légumes et quelques ustensiles de cuisine, ne s'élevèrent qu'à 148 livres 10 sous; à celle de M. de Julienne, en 1767, deux autres tableaux d'une composition analogue, mais enrichis de figures, ne furent vendus que 96 livres ; à la vente du cabinet de Randon de Boisset, 1777, *une cuisine* de Kalf fut poussée à 660 livres, un second tableau à 460.

De nos jours, le prix des tableaux de Kalf n'a pas subi de grandes modifications; c'est de la part des amateurs même admiration, mais aussi même retenue.

A la vente du cardinal Fesch, à Rome, en 1845, une chambre rustique fut vendue 313 fr. 50 c, la dépouille d'un cochon 88 fr., et le tableau représentant l'intérieur d'un cellier, 313 fr. 50 c.

Kalf n'a point signé ses tableaux. Nos recherches sur ce point s'accordent avec celles de l'auteur du *Dictionnaire des monogrammes*, Brulliot; cependant il est des catalogues qui indiquent que Kalf a tracé au bas de ses tableaux son nom et l'année où il les a peints.

A PROPOS D'EAUX-FORTES.

L'eau-forte est une des cent formules dont les artistes se servent pour exprimer leurs idées ; malheureusement c'est un des moyens que l'on délaisse, bien qu'il soit le plus charmant, le plus incisif, le plus primesautier de tous. Là, c'est l'artiste tout entier ; il faut que son talent éclate, car il n'est voilé par aucune de ces gazes plus ou moins légères qui permettent aux autres genres de gravure ou de dessins toutes sortes de palliatifs. Dans la lithographie on a les demi-teintes qui aident à cacher la rudesse ou l'inexpérience de la touche; dans la gravure au burin ou sur bois, on a les tailles savantes et pittoresques ; dans l'eau-forte on n'a rien, ou très-peu de chose pour dissimuler son insavoir.

Si l'artiste est gauche ou inexercé, cela se voit de suite ; mais si sa touche est vive, élégante, spirituelle, il peut traduire sa pensée en quelques heures et la revêtir des mille caprices que son imagination lui suggère. Tous les artistes aiment l'eau-forte ; très-peu en font avec quelques succès, parce que les procédés chimiques — inconnus à la plupart d'entre eux, — sont un des obstacles qui s'opposent à une réussite constante. L'artiste n'aime pas à chercher ; tout ce qui sent la pratique mécanique lui fait peur ; il en résulte que ceux qui auraient des dispositions pour en faire se cabrent devant les difficultés matérielles.

— Comment faire *mordre?* quelle est la *dose* de l'eau-forte? comment *reprendre?* comment arrêter ; où est la limite du bien? Ces questions sont autant d'épouvantails qui ont fait reculer beaucoup d'artistes devant un genre de gravure qui est fort recherché des amateurs quand il est exécuté avec la franchise, la souplesse et la naïveté d'un vrai talent.

Quelque jour nous vous dirons tous les essais qui ont été tentés dans ce genre par l'école belge : on sera étonné de la nombreuse quantité d'eaux-fortes qui ont été essayées et des résultats que l'on a obtenus. Ces temps derniers, particulièrement, il y a eu recrudescence; les eaux-fortes de MM. Achard, Harpignies, Kuytenbrouwer, Dillens, Vertommen, et de quelques autres, en tête desquels nous placerons une femme, Mme O'Connell, — ont été cause d'un mouvement ascensionnel qui, il faut bien le reconnaître, a été utile à la vulgarisation de l'école belge au dehors.

Il vient surtout de se révéler dans l'armée deux artistes d'un talent supérieur en ce genre : nous voulons parler de M. le capitaine Viette et de M. le lieutenant Severin. L'un et l'autre de ces artistes viennent de publier, *in petto*, un album sur lequel nous comptons revenir dans un de nos prochains numéros. Peut-être même serons-nous assez heureux pour offrir à nos lecteurs un spécimen de ces ravissants petits modèles de goût, de finesse, de fraîcheur.

L'eau-forte que nous publions aujourd'hui est d'un artiste anversois dont le nom est déjà bien connu dans les arts, non-seulement comme graveur, mais comme peintre. C'est un de ces rares talents qui savent joindre à la puissance de la couleur une exécution sûre, virile et parfaitement intelligente. En continuant à marcher dans cette route, M. Wilhem Linnig peut être assuré de trouver du crédit auprès des véritables connaisseurs. — C'est ce que l'on appelle carrément fait et parfaitement senti.

LES PEINTURES MURALES DE LA CHAPELLE.

L'espace nous manque aujourd'hui pour pouvoir livrer à la publicité un article qui nous a été remis sur les dernières peintures de M. Van Eycken ; nous le publierons dans notre prochain numéro. Nous nous occuperons, en même temps, des peintures que M. Portaels a faites dans une autre chapelle ainsi que de quelques tentatives commencées par M. Wiertz, mais dans une autre direction.

Tout le monde cherche, personne n'a encore trouvé ; nous disons cela, toutefois, sans vouloir porter atteinte au mérite des efforts tentés.

VIE DES PEINTRES BELGES MODERNES.

Très-prochainement nous mettrons sous presse une biographie générale des artistes belges, vivant ou ayant vécu dans le XVIIIe et le XIXe siècles. Ce travail assez considérable, duquel nous nous occupons depuis huit ans, sera fait à un point de vue assez nouveau, pour mériter, nous l'espérons, l'attention des artistes et des hommes de goût. Une très-grande quantité de portraits sera jointe au texte; les uns gravés sur acier, sur cuivre, sur pierre ou sur bois ; tous seront pris dans cette catégorie d'artistes qui ont eu quelqu'influence sur l'école depuis un siècle et demi, ou se sont particulièrement distingués dans une branche spéciale de leur art.

Nous développerons plus tard tous les détails de cette publication, qui, par sa nature, nous parait être appelée à jouir d'une grande popularité. Quoique ayant été conçue par un seul, elle n'est pas l'œuvre d'un individu, elle se fera avec le concours et la collaboration littéraire de la plupart des notabilités du pays. Ce sera une suite à Descamps.

Nous prions les personnes ou les artistes qui auraient quelques notes ou quelques communications à nous faire, de vouloir bien nous les adresser avant la mise sous presse.

Notice de M. J.-J. Renier, pensionnaire d'Archis à Rome, sur une *Mosaïque de la basilique de Saint-Laurent Hors-des-Murs.*

(RAPPORT DE M. ROULEZ.)

« Un jeune artiste belge que le souvenir de la patrie n'abandonne pas au milieu de la capitale du monde chrétien, M. J.-J. Renier de Verviers, pensionnaire d'Archis, visitant la basilique de Saint-Laurent Hors-des-Murs, porta son attention sur la mosaïque qui orne le pavé de la nef du milieu de la partie antérieure de cette église. Croyant y découvrir un monument relatif à notre histoire et le supposant tout à fait inédit, il en exécuta deux dessins, l'un à la plume et l'autre colorié. Ce sont ces pièces qu'il adresse à l'Académie, accompagnées d'une notice explicative.

« Au milieu de la mosaïque sont représentés deux chevaliers armés de toutes pièces et montés sur des chevaux caparaçonnés à leurs armes; leurs lances sont surmontées de bannières armoriées. M. Renier reconnait dans ces chevaliers deux comtes de Flandre, Robert de Jérusalem et son fils Baudouin VII, et allègue des raisons historiques qui lui paraissent expliquer l'existence dans cette église d'un monument consacré à leur mémoire.

« L'opinion de l'auteur est basée sur l'hypothèse que c'est l'écusson de Flandre qui figure sur la mosaïque. Mais cette hypothèse ne saurait être admise. En effet, ces armoiries nous montrent un champ de sable à la bande d'or accompagnée de deux lions rampants d'argent, tandis que l'écusson de Flandre a un champ d'or au lion rampant de sable. Non-seulement l'opinion de M. Renier n'est pas fondée au point de vue héraldique, elle est, en outre, en contradiction avec le témoignage de Panvini (*). Selon cet écrivain, le pavé de cette partie de la basilique de Saint-Laurent fut exécuté aux frais de nobles romains; et il est vraisemblable que les deux chevaliers représentés sur la mosaïque sont les donateurs eux-mêmes.

« Quoique ce monument n'ait nullement trait à notre histoire, l'Académie pourrait attacher quelque intérêt à le publier, si, comme le pense l'auteur, il était entièrement inédit. Mais la publication en a été faite depuis longtemps par Ciampini (**), dont la gravure toutefois pourrait bien être moins exacte que le dessin de M. Renier avec lequel elle offre quelques légères différences.

(*) *De septem urbis ecclesiis*, Rom. 1570 .Cf *Beschreibung der Stadt Rome*, an Platuer, Bunsen, etc. III, 2, p. 321.

(**) *Vetera monumenta*, P. I, tab. XXXI, fig. 1, Rome, 1690.

« Je n'ai plus qu'une seule observation à ajouter : c'est relativement à la rédaction, de la notice qui laisse beaucoup à désirer.

» Par les considérations qui précèdent, j'ai l'honneur de proposer à la classe des beaux-arts de se borner à voter des remercîments à l'auteur de la communication. »

La classe adopte les conclusions de ce rapport, auxquelles ont adhéré les deux autres commissaires, MM. Navez et Van Hasselt.

HISTOIRE DE L'ART.

M. Éd. Fétis donne lecture d'une nouvelle notice développant, d'après le désir de la classe, le plan qu'il voudrait voir suivre pour donner un aperçu de l'état des arts en Belgique depuis 1830.

Quelques membres, tout en approuvant les vues de l'auteur, voudraient qu'on remontât un peu plus haut et que l'on s'attachât à suivre, dès son origine, l'impulsion récente imprimée aux arts en Belgique, impulsion dont la révolution de 1830 est venue activer le développement.

M. Éd. Fétis déclare ne pouvoir se rallier à cette demande, et retire la proposition qu'il a déposée.

Nouvelles des arts et de la littérature.

« Le public est admis à voir en ce moment dans l'atelier de M. Wiertz, au quartier Léopold, un nouveau tableau que M. Slingeneyer vient d'achever, et qui est commandé, croyons-nous, par le gouvernement. Cette toile de grande dimension dont le sujet est une bataille, perd considérablement par le voisinage des œuvres colossales de M. Wiertz entre lesquelles il est placé. Près des géants du *Patrocle* et du *Triomphe du Christ*, le tableau de M. Slingeneyer a un aspect en quelque sorte mesquin. »

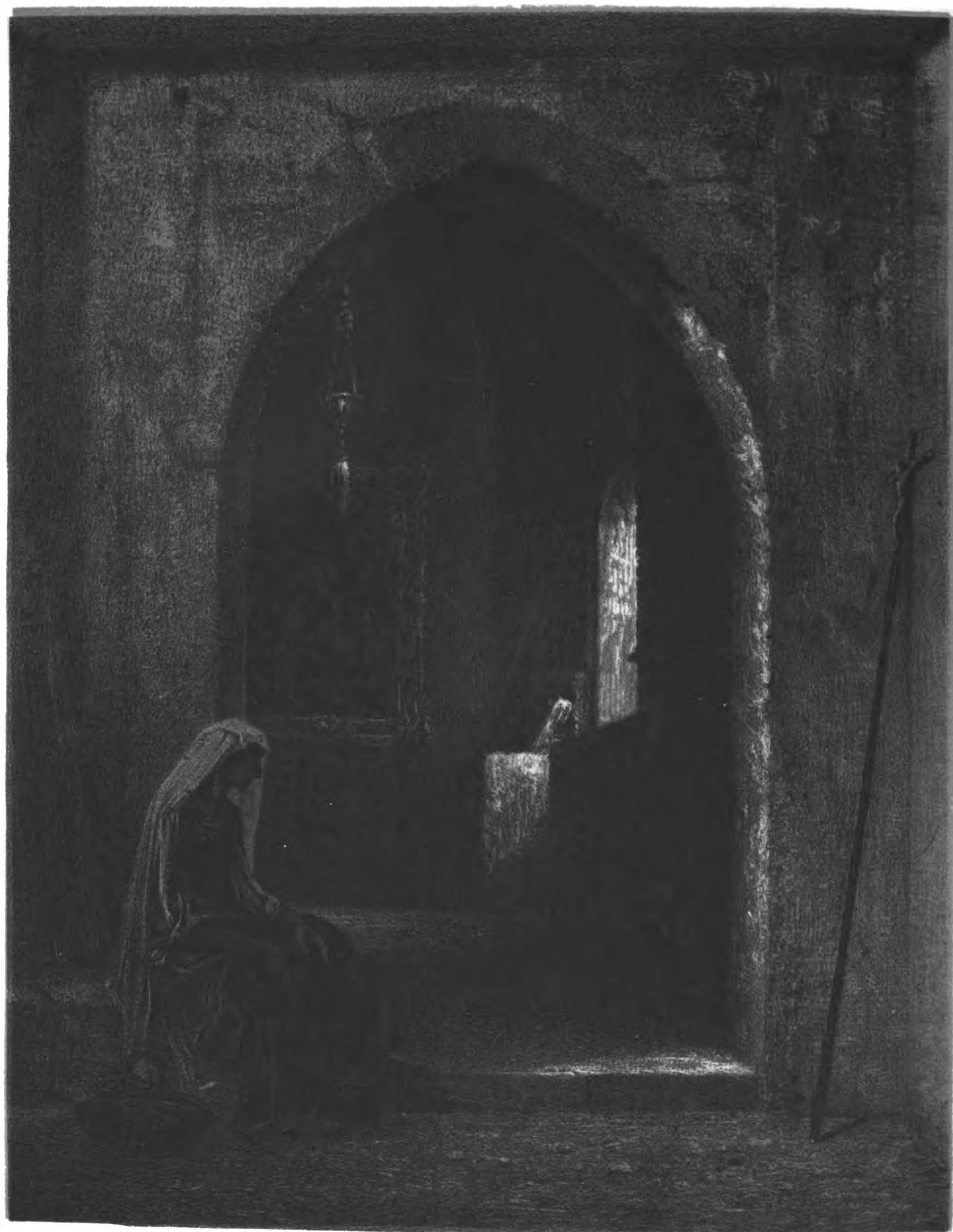
Telle est la note qui a été insérée dans la plupart des journaux il y a quelques jours. Malheureusement, il n'y a là qu'une affreuse mystification que M. Slingeneyer, lui-même, a rectifiée dans les journaux qui l'avaient annoncée.

MM. Fraikin et Ysendyck viennent de partir pour Paris, aux frais du gouvernement, à l'effet de vérifier où en est l'exécution de la statue de Roland de Lattre, que termine en ce moment M. Frison, et qui doit orner le parc de Mons.

Au moment de mettre sous presse nous apprenons que ces deux artistes sont revenus de leur mission et vont faire leur rapport.

On dit que plusieurs propriétaires des magnifiques maisons de la place de l'Hôtel de ville de Bruxelles ont l'intention de faire replacer sur le faite de ces bâtiments les divers, ornements qui furent renversés par les sans-culottes. Tels sont la statue équestre en bronze du prince Charles de Lorraine, que la corporation des brasseurs avait érigée sur l'hôtel qui est actuellement la propriété de M. Waefelaer ; le phénix en pierre qui surmontait l'établissement de *la Louve*. Par allusion à la reconstruction de tous les édifices qui souffrirent du bombardement de 1695 : Bruxelles renait de ses cendres.

Le hasard vient de mettre au jour une curiosité artistique dans l'église du Béguinage à Tongres. En époussetant l'édifice, les ouvriers ont fait tomber des parcelles de plâtre qui ont décelé en différents endroits, sous le badigeon, des peintures murales d'une composition assez estimable pour mériter d'être conservées. Trois des arcades des bas côtés de droite offrent des sujets tirés de la vie du Sauveur; il est à supposer qu'ils représentaient les *Stations* et qu'ils occupaient tout le pourtour de l'église. Une chose remarquable que l'on constate, avec quelque attention, dans l'une de ces compositions, c'est une double peinture dont l'une, beaucoup plus ancienne que l'autre, a été cachée sous celle-ci et porte un caractère visiblement byzantin. M. le curé du Béguinage, dont le zèle éclairé en cette circonstance mérite les plus sincères éloges, a fait surseoir au badigeonnage qu'on était en train d'opérer, jusqu'à ce qu'on ait des renseignements précis sur la possibilité de conserver les fresques que l'on vient de découvrir et sur le procédé à employer à cet égard avec le plus de succès.



PARTIE LITTÉRAIRE.

UN MISSIONNAIRE D'UNE NOUVELLE ESPÈCE.

Tous les apôtres de la civilisation ne sont pas en Chine, dans la Cochinchine ou dans la Corée; tous ne vont pas évangélisant les sauvages et les convertissant à la religion catholique; il en est d'autres, dont la mission est, je ne dirai pas plus belle et plus glorieuse, — parce qu'il n'en n'existe pas au-dessus de celle exercée par ces illustres martyrs de la foi, — mais dont la part prise au mouvement progressif de la civilisation, dans un autre ordre d'idées, est non moins considérable. Les uns travaillent pour la foi, les autres pour la science; les uns fondent le domaine de Dieu, les autres élargissent le domaine de l'intelligence en établissant des rapports entre les peuples civilisés. M. Vattemare est du nombre de ces derniers; et si vous l'interrogez sur les difficultés de la mission qu'il a entreprise, il vous répondra qu'il a eu beaucoup plus de peine à convertir à son idée les *sauvages d'Europe* que les sauvages de la Louisiane, de la Pensylvanie, du Missouri ou du Canada.

Ceci posé on nous demandera sans doute : mais quel est donc ce M. Vattemare? — M. Vattemare est un artiste habile que des succès incontestables ont porté jadis au faite de la grandeur et qui, tout en se reposant dans sa gloire, a trouvé qu'il n'avait pas encore assez fait pour l'art et pour lui-même. Il a retourné ses idées vers un autre but, comme autrefois il avait retourné sa face sous mille formes variées; et après avoir conquis les sourires des rois et les guinées des peuples des deux mondes, il a voulu les conquérir à l'une des idées les plus grandes et les plus généreuses qui soient sorties du cerveau d'un homme; il a voulu les amener à établir entre eux des liens d'internationalité intellectuelle. En plus d'une circonstance l'artiste est venu en aide au philanthrope, et *le mime Alexandre* a protégé plus d'une fois de son manteau, Vattemare le civilisateur.

De là est né l'échange international des objets d'art et de science entre tous les peuples.

L'idée trouvée ce n'était pas tout; il fallait la faire réussir et c'était là que les difficultés paraissaient insurmontables; tellement insurmontables que les esprits les plus pratiques ne l'envisageaient qu'à travers un voile, tout en l'admirant et l'encourageant. Ainsi, neuf ans après sa conception, — le 22 janvier 1839, — quand l'Autriche, la Prusse, la Russie et la Bavière l'avaient déjà acceptée; quand les chambres françaises en étaient saisies pour la seconde fois, M. Thiers lui écrivait : « Votre projet d'échange entre tous les pays est un projet fort beau, fort utile, et je fais des vœux pour son succès. Mais je crains fort les difficultés matérielles que vous ne manquerez pas de rencontrer. Toutefois, avec de la persévérance vous pourrez réussir, et vous n'en manquerez pas. Il en faut quand on tente une entreprise aussi difficile.»

Rien, en effet, n'avait rebuté M. Vattemare. Il s'était dit, avec raison, que le vieux monde était assez blasé,— même sur les idées généreuses,—qu'il fallait le laisser dormir en repos jusqu'à ce qu'il s'éveillât au bruit que ferait au loin l'idée française acceptée avec enthousiame par les populations virginales du Nouveau Monde. Il résolut donc d'aller les convertir avant d'expérimenter sur le vieux, et en quelques années il eut conquis à sa pensée tous les États de l'Union américaine.

Ce qui a été tenté et réalisé dans toutes les contrées par M. Vattemare est incroyable.

Mais avant d'entrer dans les détails, faisons une revue rétrospective et regardons un peu ce qui s'était passé en Europe. Nous avons déjà dit que l'Autriche, la Prusse, la Bavière et la Russie avaient approuvé hautement et officiellement l'idée d'Alexandre Vattemare. Voyons comment cette idée lui était venue et par quelle succession de circonstances bizarres elle a gagné dans son esprit. C'est lui-même qui parle :

« Grâce à l'état que les circonstances des temps (en 1814) me firent adopter, je fus à même de satisfaire mon goût pour les sciences et les arts. Cette carrière m'obligeant à voyager et me conduisant d'années en années dans les grandes capitales de l'Europe, j'employai mon loisir à visiter les bibliothèques publiques et les collections particulières. Peu de temps me suffisait pour acquérir la connaissance exacte de tout ce qu'elles renfermaient de rare et de précieux. Souvent même je découvris des objets d'art et de curiosité, dont l'usage était ignoré de ceux qui les possédaient, et qui souvent pour eux n'étaient qu'objets de simple curiosité, tandis qu'ils auraient été d'une utilité indispensable dans les pays d'où ils avaient été enlevés par des circonstances souvent inexplicables. Ainsi, je trouvai à Aix, en Provence, dans la bibliothèque de la ville, quinze manuscrits sur la ville de Lyon, douze sur la ville de Paris, cinq sur la ville de Metz, trois sur la ville de Strasbourg, six sur la ville de Genève, etc. Je découvris plus tard que les bibliothèques de Lyon, Paris, Metz, Strasbourg et Genève possédaient des documents concernant l'histoire d'Aix et de la Provence; dans la bibliothèque de Lille se trouve le premier volume de l'histoire des ducs de Bourgogne; Breslau contenait le plus beau manuscrit de Froissart; — Munich possède le *cinquième* volume manuscrit d'un roman de chevalerie dont les *quatre* premiers sont à la bibliothèque de l'arsenal de Paris; enfin j'acquis la preuve que presque toutes les archives de la maison de Savoie se trouvaient à Dijon. Un tel état de choses demandait des réformes. Ce fut alors que la pensée de faire des échanges internationaux m'apparut comme un des plus grands bienfaits de la civilisation.

» Pour les grands dépôts publics les avantages étaient bien plus grands encore. J'acquis la preuve, vers 1830, que :

Munich	possédait	200,000	doubles.
Iéna	»	12,000	»
St-Pétersbourg	»	54,000	»
Bruxelles	»	40,000	»
Vienne	»	75,000	»
Paris	»	300,000	»

» A dater de cette époque je marchai vers un but déterminé et je n'eus pas de plus ardent désir que de le réaliser. J'engageai d'abord tous les États du Nouveau-Monde dans la croisade et je revins à Paris armé de toutes pièces, en prouvant que mon idée avait été embrassée avec enthousiasme par tous les peuples. Déjà mes relations étaient immenses et j'avais l'adhésion personnelle de tous les souverains de l'Europe.

» En 1833, M. P. Lichtentaler, directeur de la bibliothèque de Munich, m'écrivait : « Ne vous serait-il pas possible, monsieur, par vos connexions à Paris d'engager l'adminis-

tration des beaux-arts à entrer en échange avec notre bibliothèque? »

En 1834, S. M. l'empereur de Russie ayant pris connaissance de son projet lui fit dire par M. Mordvinoff qu'il approuvait son idée, et qu'il voulût bien lui donner un programme où elle serait développée tout entière.

A la même époque le comte Dietrichstein préfet de la bibliothèque impériale de Vienne lui écrivait : « Un objet bien désirable pour moi serait le catalogue des coins conservés aux musées monétaires de Saint-Pétersbourg, Stockholm et Copenhague afin de pouvoir demander et faire frapper les médailles et monnaies de ces pays qui manquent au cabinet impérial. »

La Prusse ne resta pas en arrière; des lettres sont échangées par suite du projet, et le 27 janvier 1834, M. le comte Charles de Brühl, intendant général des musées du royaume de Prusse, lui répondit au nom de son souverain :

« Monsieur, je m'empresse de vous prévenir que le roi a daigné accéder à la proposition que vous avez adressée à Sa Majesté, concernant l'échange des doubles des différents médailliers et cabinets d'antiquités de l'Europe, et qu'elle a chargé M. le ministre d'Altenstein de lui présenter le rapport que j'adresserai à ce sujet à son Excellence. »

On a eu raison de le dire, « *c'est du Nord aujourd'hui que nous vient la lumière,* » car la France n'accepta l'idée de Vattemare que deux ans après. La première pétition adressée aux Chambres en 1835, resta sans effet, bien que les rapporteurs nommés par les deux Chambres, — M. Guizard à la Chambre des députés, M. le duc de Fesenzac à la Chambre des pairs, — eussent émis une opinion parfaitement favorable.

A la Chambre des députés, M. Guizard avait déclaré : « Que la commission ne pouvait méconnaître les résultats importants qu'on devait raisonnablement se promettre de l'application du système proposé; qu'elle y voyait l'avantage immense pour nos bibliothèques si pauvres en livres étrangers, de se compléter sous ce rapport au moyen de leurs doubles, et que, se bornât-on à faire l'application de ces idées aux établissements nationaux, il y aurait là encore, promesse certaine d'une vie nouvelle pour nos bibliothèques.

A la Chambre des pairs, M. le duc de Fesenzac s'exprimait d'une manière non moins encourageante.

« L'objet de la pétition est important, — disait-il, — et l'exécution en serait éminemment utile : d'immenses richesses sont ensevelies dans les bibliothèques, dans les musées, dans les dépôts d'archives de divers pays de l'Europe. C'est une grande et noble pensée que d'unir ainsi les diverses nations par un commerce de richesses littéraires et scientifiques, et d'ouvrir entre elles des négociations d'un nouveau genre, dignes de la civilisation de notre siècle.

» On peut compter sur le concours loyal et éclairé des gouvernements étrangers, — ajoutait le rapporteur, — M. Vattemare en a reçu plus d'une assurance, et, déjà plusieurs offres particulières d'échange sont arrivées à la bibliothèque du roi. *Le moment paraît favorable* pour s'occuper sérieusement de ce travail. »

Malgré ces généreuses paroles et les efforts de beaucoup d'hommes intelligents, aucune suite ne fut donnée à ce projet; il fallut que trois ans après (2 février 1839), M. Vattemare stimulât le zèle des Chambres et l'amour-propre national par une nouvelle pétition flanquée de tous les documents et de toutes les lettres des gouvernements d'Autriche, de Prusse, de Russie, de Bavière, etc.

Pendant ce temps-là la presse avait mûri l'idée, et voici comment le *Journal de l'Instruction Publique* en France, appréciait les services qu'il rendait alors à la science :

« M. Alexandre V. est un artiste dramatique dont l'Europe entière a pu apprécier le talent. Depuis 15 ans il a parcouru toutes les capitales et partout il a su dérober quelques heures au théâtre pour les donner à la lecture des manuscrits, à la visite attentive des bibliothèques et des musées, à l'étude des monuments, des médailles et de tous les objets d'art. L'on s'étonnait de trouver dans ce comédien si spirituel et si varié, un antiquaire, un bibliophile, un numismate. Sa science des manuscrits lui méritait l'estime de Godfried Herman, le Boissonnade de l'Allemagne *. Peu à peu sa réputation et son crédit s'établissent dans un monde qui semble d'abord si étranger à ses habitudes. Chacun lui ouvre son cabinet, s'éclaire de ses conseils, se recommande à ses bons offices; il sert d'intermédiaire entre l'archiduc Antoine, frère de l'empereur d'Autriche; M. Arneth, conservateur du cabinet des antiques de Vienne, et M. Vosberg savant archéologue de Berlin.

» Il s'aperçoit qu'il y a dans la *suite du Bas-Empire* de M. le duc de Blacas deux Eugenius et pas de Michel III, tandis que chez le général *Rühl de Lilienstern* à Berlin, il sait qu'il y a deux Michel III et pas d'Eugenius; il s'empresse de négocier l'échange au profit des deux cabinets qui se complètent l'un par l'autre, et il reçoit des lettres de félicitation de tous les deux.

La plupart des États de l'Europe une fois conquis à son idée, il lui restait le Nouveau-Monde à pressentir; c'est ce qu'il fit en 1839, peu de temps après sa seconde pétition aux Chambres françaises. Nous connaissons déjà l'opinion des deux rapporteurs, et c'est de là que part la série non interrompue de ses triomphes. Les choses vont vite en Amérique.

Débarqué à New-York le 29 novembre 1839, il adresse de suite une pétition au Congrès pour la réalisation de son système international d'échange, et la proposition faite à ce sujet est immédiatement appuyée par une pétition du peuple.

Le succès ne se fit pas attendre. Des comités furent nommés; et le 27 juin 1840, — sept mois après son débarquement, — un bill fut rendu pour autoriser l'application du système proposé. Il est ainsi conçu :

« *Résolu par le Sénat et la Chambre des représentants des États-Unis d'Amérique, assemblés au Congrès:*

1° Que le bibliothécaire avec l'autorisation du comité de la bibliothèque est autorisé à échanger les doubles qui existent dans la bibliothèque.

2° Qu'il est autorisé de même à échanger les documents officiels.

3° Qu'à compter de ce jour (17 juin 1840), *cinquante exemplaires* des documents publiés par ordre des deux

* Il lui écrivait en 1834 : « Si, comme je l'espère et je le désire, vous réussissez à tirer de la poussière et de l'oubli où ils se trouvent maintenant, l'immense quantité d'objets scientifiques qui existent dans beaucoup d'endroits, en plusieurs exemplaires, et que vous les rendiez accessibles à ceux qui en manquent jusqu'à présent, vous vous acquerrez un mérite peu commun pour les progrès de la civilisation dans tous les pays qui participent à cette institution. »

Chambres seront imprimés et reliés pour être échangés avec les puissances étrangères.

Passé à la Chambre des Représentants le 10 juillet 1840.

Approuvé par :

Martin VEN BUREN,
Président des États-Unis.

Pendant que l'on élaborait ainsi son projet à New-York, notre voyageur était parti pour la Havane, où son idée, à peine exposée, est adoptée avec enthousiasme par la *Société patriotique*. De là il se rend à la Nouvelle-Orléans, s'adresse à la législature et se voit comme à New-York soutenu par une pétition populaire. En trois jours un bureau est organisé et une somme annuelle de 6,000 dollars (30,000 fr.) est mise à sa disposition par un décret du Sénat. De retour à New-York, M. Vattemare se rend à Albany, capitale de cet État; le 2 mai, trois jours avant l'ajournement de la législature, il présente son projet au Sénat; on nomme, séance tenante, une commission pour l'examiner, et le soir du même jour, les deux Chambres convoquées en assemblée générale, l'adoptent à l'unanimité. Le résultat de ce vote est la création d'une bibliothèque et d'un musée national avec une dotation de 1,200 dollars affectés annuellement à leur entretien.

M. Vattemare a successivement visité tous les États de l'Union, et partout mêmes sympathies, mêmes succès. L'enthousiasme américain pour cette pensée éminemment civilisatrice se manifeste sous des formes qui varient suivant l'esprit dominant dans chaque localité. Ici, il est religieux et se traduit en prières et en messes solennelles; là, il est politique et se nourrit de souvenirs et d'espérances, dont l'écho lointain doit encore sembler à la France une douce récompense de ce qu'elle a fait autrefois pour le Nouveau-Monde. Sans parler du Canada où notre missionnaire scientifique s'est montré; dans toute l'étendue de l'Union, du Mexique au golfe St.-Laurent, nous dirons qu'en moins de deux ans, M. Vattemare avait obtenu des États de la Louisiane, du Maine, du Maryland, du Massachussets, de la Pensylvanie, de l'Indiana, de l'Illinois et de la Virginie, des décrets semblables à ceux de New-York, de la Havane, de Boston, de Baltimore, de Montréal, de Québec, etc. A Montréal on pousse l'enthousiasme jusqu'à voter une messe solennelle avec *Te Deum* d'actions de grâces!..

Nous citerons, comme dernière expression de la toute puissance de cette idée, une lettre adressée de Washington à M. Vattemare, par le chef de ces sauvages qu'on désigne sous le nom de Peaux-Rouges. Elle mérite d'être conservée.

« Mon cher monsieur, cédant à votre désir, je vous adresse de grand cœur mon opinion concernant la race rouge et ses rapports avec les blancs. Je désire ardemment que des sentiments de fraternité et d'amour chrétien puissent s'établir entre notre peuple et ceux qui se trouvent autour de lui. Toutes mes prières, tous mes travaux tendent à donner à mes compatriotes tous les avantages de la vie civilisée, en les conservant purs des vices qui en découlent. Je voudrais en même temps qu'ils conservassent précieusement la vigueur naturelle au caractère indien, cet amour d'indépendance et ce pur sentiment d'honneur qui, seuls, peuvent permettre à l'homme de réclamer le rang de roi de la création.

» Recevez mes vœux sincères pour le succès des démarches que vous faites dans le but de répandre parmi les hommes le bonheur et le savoir.

» Ross, chef des Chirokees. »

C'est armé de ces documents et escorté de ces magnifiques succès que M. Vattemare est rentré en France. En 1842 il adressa une nouvelle pétition aux Chambres, laquelle eut pour résultat d'obtenir un crédit annuel de 3,000 francs, destiné à pareraux premiers frais des échanges. *La société des gens de lettres* de Paris, qui s'était tenue jusqu'alors sur la réserve, s'émut enfin, et elle formula un rapport des plus favorables, le 11 avril de la même année, où nous remarquons le passage suivant : « Nous ne pouvons donc nous contenter de dire comme l'assemblée de Clinton-Hall (1) que le plan de M. Vattemare est digne de l'attention de tous les gouvernements; nous vous proposons d'ajouter à cette déclaration que M. Vattemare, comme négociateur et comme donateur, a bien mérité de la civilisation et de son pays. »

Dès ce moment le système fut adopté, non-seulement en principe mais en réalité. L'Amérique avait fait le premier pas; les États du Nouveau-Monde avaient envoyé une multitude de documents et de choses précieuses, on ne pouvait donc plus reculer sans faire preuve de mauvais vouloir. M. Vattemare, en effet, était revenu avec plus de 1,200 volumes d'ouvrages importants, avec des cartes géographiques, des herbiers et des objets d'histoire naturelle qui furent répartis dans les différentes collections publiques. On répondit immédiatement à l'appel; les ministères, les administrations publiques entrèrent dans le mouvement avec d'autant plus d'empressement que leur réserve avait été plus grande. La Chambre des pairs donna 120 volumes de documents émanés de la pairie pour le sénat des États-Unis; la Chambre des députés ajouta 3,000 francs à son budget pour parer aux frais que nécessiteraient les transports; le conseil municipal de Paris entra en relation d'échanges avec New-York, Boston, Baltimore, Wasingthon, etc., si bien qu'en 1846 le mouvement général des choses échangées avait été déjà, entre la France et le Nouveau-Monde de :

7,000 volumes.
316 cartes géographiques.
240 gravures.
150 médailles.
2 plans en relief.
5 caisses de minéraux.

Plus, un morceau de fer oxydulé des montagnes du Missouri, ayant plus de 0,66 de diamètre, pesant 1,250 kilog.; une très-notable quantité d'herbiers qui furent distribués dans la plupart des grands établissements publics, selon le vœu des donataires.

Enfin, vers la même époque, le roi Louis-Philippe sanctionna ce grand système général d'échanges par un arrêté royal ainsi conçu ;

« LOUIS-PHILIPPE ROI DES FRANÇAIS à tous présents et à venir salut;

» Sur le rapport de notre ministre secrétaire-d'État au département de l'intérieur;

» Nous avons ordonné et ordonnons ce qui suit :

(1) Cette assemblée eut lieu le 20 mai 1840. Le peuple américain convoqué en assemblée générale déclara qu'il témoignait la plus haute et la plus reconnaissante estime pour M. Vattemare et que son plan était digne de fixer l'attention de tous les hommes éclairés.

» Article 1er. — Un exemplaire, papier fin, du grand ouvrage de l'Égypte est donné à l'Institut national des Etats-Unis d'Amérique.

» Art. 2. — Notre ministre secrétaire d'État, au département de l'intérieur, est chargé de l'exécution de la présente ordonnance.

» Fait au palais des Tuileries, le 5 avril 1845.

Signé LOUIS-PHILIPPE.

Par le roi : T. Duchatel, par ampliation : Ant. Passy.

Malheureusement, les catastrophes politiques auxquelles nous avons assisté ces dernières années ont ralenti ce grand mouvement d'échanges internationaux, — du moins en ce qui concerne la France. — Il est vrai que M. Vattemare s'est amplement dédommagé ailleurs et que son immense activité s'est révélée sur divers points. Partout où il a passé, l'apôtre civilisateur des échanges a élargi le cercle de son idée en faisant partout des néophytes et revenant toujours au point central — Paris, — chargé de ses glorieux trophées, c'est-à-dire d'une colossale cargaison de livres et d'objets d'art de toute nature, destinés à être répartis dans tous les Etats du Nouveau Monde.

Depuis 1846, le mouvement des échanges a été considérable. Pendant ces quatre dernières années — 1845-1850 — il est monté à :

54,302 volumes.
2,414 cartes et plans.
1,735 médailles.
15 caisses de minerais.
137 oiseaux du Chili et de l'Amérique du nord, de l'Asie, etc.; des herbiers, des reptiles, des poissons, des animaux vivants, des caisses de céréales et de graines ; de nombreux dessins ; la spécification des inventions les plus remarquables et les plus utiles à l'humanité, brevetées aux États-Unis ; six modèles des plus beaux vaisseaux de guerre des États de l'Union, de nombreux échantillons de bois des forêts de l'Amérique du nord, de la Californie et de la république de Liberia en Afrique ; ajoutez à cela la collection des étalons des poids, mesures et balances du Nouveau-Monde (estimée sur expertise faite par ordre du ministre du commerce de France à 17,000 francs), des ouvrages d'une valeur considérable, et vous aurez une idée approximative des efforts tentés par M. Vattemare pour rattacher toutes les civilisations modernes à un lien commun.

Aujourd'hui le chiffre des échanges dépasse plus de cent mille, sans compter les nombreux volumes qui encombrent les bureaux de l'agence centrale, prêts à être expédiés dans toutes les directions.

Se présente-t-il en Hollande, vite le ministre de l'Intérieur s'empresse de lui répondre, à la date du 17 avril dernier :

« Secondé, par la sympathie et par l'empressement qu'a » excité partout, à ma grande satisfaction, votre dévoue- » ment à la cause de la république des lettres, le gouver- » nement pourra donner plus d'extension à ce qu'il a déjà » fait en faveur de votre entreprise. Un nombre considé- » rable d'ouvrages publiés par son ordre vient d'être de » nouveau rassemblé pour être mis à votre disposition ; le » tribut des sociétés savantes et des particuliers augmentera » sous peu cette collection.

» Afin de faciliter les échanges et de vous témoigner en » même temps combien le gouvernement apprécie vos loua- » bles efforts pour faire participer chaque nation aux tré- » sors de la civilisation, j'ai l'honneur, au nom du Roi, de » vous conférer par la présente le titre et les fonctions » d'agent pour les Pays-Bas.

» Vous verrez, monsieur, dans cette distinction, un » moyen d'assurer de plus en plus l'accomplissement de » votre but noble et élevé.

» *Le ministre de l'intérieur,*

» Thorbecke. »

Le 24 avril, le ministre des finances donnait des ordres au directeur des Douanes à Rotterdam, pour admettre en franchise de droits les objets destinés aux échanges internationaux.

Nous devons le dire, à l'honneur de la Hollande, peu d'États sont entrés dans le mouvement intellectuel avec autant d'énergie. Elle a donné, entre autres choses, dix exemplaires du beau *Traité sur l'histoire naturelle des possessions coloniales néerlandaises,* 3 vol. in-fol.; 4 exemplaires des *Monuments Égyptiens du musée néerlandais d'antiquités;* 8 exemplaires du *Voyage en Circassie*, par le chevalier Taibout de Marigny, etc., etc.

Depuis deux mois, M. Vattemare est sur le sol belge; l'accueil le plus bienveillant lui a été fait et l'empressement de M. le ministre de l'Intérieur, de MM. les questeurs des Chambres, du conservateur de nos bibliothèques, n'a pas été moindre. Le 29 juin M. Rogier lui a écrit:

« Monsieur, je vous prie de recevoir les remerciments du gouvernement, pour les publications que vous m'avez offertes au nom des États de New-Yorck et de Massachussetts, ainsi que de la part de M. le directeur du bureau des patentes du gouvernement général des États-Unis d'Amérique.

» En m'adressant ces publications, vous exprimez le désir que la Belgique s'associe au système d'échange que vous êtes parvenu à établir entre les divers gouvernements de l'Europe et les États-Unis ;

» Pour satisfaire à ce désir, je viens de donner des ordres pour que les documents imprimés, livres, médailles, etc., dont mon département peut disposer, vous soient remis.

» Vous pouvez vous adresser également à MM. mes collègues, et je ne doute nullement de leur empressement à coopérer, de leur côté, à l'œuvre de propagation intellectuelle que vous poursuivez avec tant de zèle et de dévoûment.

» Recevez, monsieur, l'assurance de ma considération distinguée,

» *Le ministre de l'intérieur,*

» C. Rogier. »

M. Vattemare a reçu, en effet, de MM. les ministres de la guerre, des finanees et des travaux publics les assurances les plus formelles ainsi qu'une grande quantité de documents officiels importants. Un grand nombre d'éditeurs belges se sont associés à cette œuvre de diffusion intellectuelle, si bien que les salles qui ont été mises à la disposition de M. Vattemare dans le Palais de la Nation, sont encombrées d'une multitude de volumes qui iront répandre au loin la

renommée des éditeurs belges. Abstraction faite du point de vue philanthropique, cet échange est on ne peut plus favorable aux développements du commerce international, car il peut établir des relations profitables à tous les intérêts industriels du pays.

Une chose remarquable, c'est la sympathie universelle qu'a rencontrée cette idée grandiose; les gouvernements les plus absolus comme les plus démocratiques en ont compris la nécessité; les hommes les plus distingués de tous les pays de l'ancien et du nouveau monde, — non-seulement dans les sciences, les lettres, les arts, le commerce, l'industrie, — l'ont approuvée, mais encore le clergé qui y a vu de nouveaux moyens de propagande l'a encouragée.

« Cette œuvre, — écrivait Mgr de Quelen à M. Vattemare, — cette œuvre qui tend à créer de nouveaux liens de sociabilité entre les peuples, sera l'ouvrage du temps; considérée sous ce point de vue, il serait à désirer qu'elle fût confiée à quelqu'un de ces corps ou à l'une de ces sociétés savantes qui ne meurent point et qui sont plus en état que des particuliers de poursuivre et d'obtenir des résultats complets. »

Le vénérable prélat avait parfaitement raison, et tout en rendant justice aux immenses services rendus à la science et à la civilisation par M. Vattemare, il avait compris ce que pourrait produire une telle œuvre entre les mains d'une association puissante, fondée sur des bases durables.

Si, au point de vue intellectuel, l'idée a été comprise et encouragée par tout le monde, il n'en est pas de même de l'idée commerciale, car beaucoup de personnes se demandent où se trouvent les germes d'une association industrielle quelconque? On pense bien que, tout en faisant de la philanthropie à l'avantage de l'humanité, M. Vattemare ne vit pas de l'air du temps; on pense bien qu'il n'a pas traversé deux fois le Nouveau Monde dans toute son étendue, visité presque toutes les capitales de l'Europe, à ses risques et périls; qu'il n'a pas envoyé des centaines de caisses et des millions de kilogrammes de volumes aux États-Unis d'Amérique, aux États-Romains, à la Belgique, à la Hollande, à la Prusse, à l'Autriche, à la Suède, à la Russie, à l'Espagne, au Portugal, à la Grèce, à la Turquie, à la Bavière, aux Indes-Orientales, au Chili, etc., en payant de sa poche les frais de transport, de douanes, d'emballage, d'aller et de retour? On pense bien qu'il ne supporte pas seul les frais immenses d'une correspondance européenne, dont *l'agence centrale de Paris* est le point culminant? On ne peut pas supposer un homme assez fou, ni des gouvernements assez peu éclairés et assez privés du sentiment de leur dignité nationale pour accepter de tels sacrifices. Non, il n'en est pas ainsi; M. Vattemare après avoir épuisé sa fortune particulière reçoit annuellement la juste récompense due à ses incommensurables travaux. Là encore le Nouveau Monde, qui avait pris l'initiative des échanges, a également pris les devants pour récompenser le missionnaire ardent, de ses peines et de ses fatigues. Presque tous les États de l'Union ont *voté* un petit budget annuel destiné à payer les frais de l'agence centrale, ainsi :

Les États du Maine ont voté annuellement 500 dollars.

»	du Vermont	»	160	»
»	de New-Yorck	»	850	»
»	de la Virginie	»	500	»
»	de la Caroline du Nord	»	300	»
»	de la Caroline du Sud	»	300	»
»	du Massachussetts	»	300	»
»	de Rhodes-Island	»	200	»
»	du Connecticut	»	200	»
»	du New-Hampshire	»	250	»
»	du New-Jersey	»	300	»
»	de Laware	»	100	»
»	du Congrès Américain	»	1,500	»
			5,260	dollars.

Ce petit budget doit être *voté* annuellement par les Chambres. Nous devons dire également, à l'honneur de presque tous les États de l'Europe, que de semblables mesures financières ont été prises pour faire face aux dépenses considérables que nécessite un ensemble d'échanges aussi important. Comprend-on maintenant ce que serait une telle opération entre les mains d'une société? Notez bien que nous n'entendons en rien vicier le côté moral de l'œuvre; nous considérons, au contraire, une association de cette nature, comme destinée à la porter à son plus haut point de splendeur, d'utilité et de moralité publiques.

Non, cette œuvre ne doit point périr; M. Vattemare a tracé le premier sillon; c'est à l'Europe chrétienne et civilisée qu'appartient l'honneur de suivre cette trace et de féconder le champ.

J.-A. LUTHEREAU.

MES PREMIERS VERS (1).

A MON AMI ALPHONSE D*******.

Naguère, en parcourant le vallon solitaire
Où l'instinct de nos cœurs nous menait tous les jours,
Ami, tu me parlas comme un frère à son frère;
C'est ainsi que d'ailleurs tu me parles toujours.

Les faucheurs fatigués regagnaient le village,
Les échos répétaient les sons plaintifs du cor;
Un beau soleil couchant, traversant le feuillage,
Aux arbres des forêts mettait des feuilles d'or.

On entendait encor le doux bruit des clochettes
Qu'attache le berger au cou des blancs agneaux,
Ou les cris des bouvreuils et des sveltes fauvettes
Qui volaient à leur nid de rameaux en rameaux.

Mais bientôt le vallon se remplit de silence;
Nous n'entendîmes plus que le bruit de nos voix,
Que ces vagues rumeurs qu'affaiblit la distance,
Que l'haleine des nuits qui passait sur les bois.

En ce moment, assis au pied d'un chêne antique
Près duquel murmurait un limpide ruisseau,
Rêveurs, nous regardions d'un œil mélancolique
Les étoiles du soir qui se miraient dans l'eau.

(1) Voici encore une muse qui se produit dans notre pays, nous sommes heureux de lui tendre la main. Cet essai pourrait bien être un coup de maître; aussi quand on se pose de cette façon dans le monde littéraire on s'engage profondément. Nous attendons donc M. Jules Bailly avec quelque nouveau morceau *inédit*.
(*Note de la rédaction.*)

A la pâle clarté de l'astre du poète,
Alphonse, mes regards rencontrèrent les tiens;
Et, comprenant tous deux cette langue muette,
Nous reprîmes encor nos plus chers entretiens.

Oui, nous avons parlé de ces rois du génie
Que la gloire conduit sur son char lumineux,
Et dont les vers, remplis de suave harmonie,
Semblent être un écho des saints concerts des cieux.

Tout en causant ainsi, je t'entendis me dire :
« Toi qui chantes le soir avec le rossignol,
» Dis-moi comment tu pris, en saisissant ta lyre,
» Vers les champs étoilés ton poétique vol?

» Avec tous ses attraits, la nature si douce,
» A ton âme de feu parla-t-elle en tout temps?
» Jeune encore, aimais-tu les nids couverts de mousse
» Et le pommier des prés, rose aux jours du printemps?

» Plus tard, qu'éprouvas-tu quand la main de l'histoire
» Fit passer devant toi toutes les nations,
» Quand tu vis dans les airs le soleil de la gloire,
» Ou le sinistre éclair des révolutions?

» Jules, entretiens-moi d'une voix fraternelle
» De ces bardes divins qui durent t'enflammer;
» Parle-moi de tes goûts, instinct qui nous révèle
» Si Dieu nous a donné des accents pour chanter. »

Ces mots m'ont reporté vers l'âge d'innocence
Où le ciel pour mes yeux était toujours d'azur;
Mes pensers ont volé vers ma joyeuse enfance
Comme des cygnes blancs vers un lac au flot pur.

Hier, dans un massif à la voûte fleurie,
J'ai rassemblé pour toi mes plus beaux souvenirs,
Et je vais, en t'offrant le parfum de ma vie,
Avec de doux accords répondre à tes désirs.

Quand d'un manteau de fleurs Mai revêtait la terre,
Et qu'avec un filet d'une gaze légère,
Mes amis poursuivaient l'élégant papillon,
Moi, jeune encor comme eux, dans quelque frais vallon,

J'allais souvent m'asseoir sur un banc de verdure,
Pour entendre des eaux l'harmonieux murmure,
Pour entendre chanter le cœur des passereaux,
Ou les brises des bois souffler dans les rameaux.

Chaque été ramenait la fête de ma mère;
Alors, la joie au front, j'allais avec mystère,
Au lever du soleil, cueillir dans le jardin
La pâle violette et le plus frais jasmin;
Mes petits bras tâchaient d'arriver jusqu'aux branches
Qui balançaient dans l'air de belles roses blanches;
Un plaisir inconnu faisait battre mon cœur,
Et je tremblais de voir s'envoler mon bonheur.

Quand les fleurs se séchaient sur des tiges mourantes,
Quand les bois secouaient leurs feuilles jaunissantes
Qui venaient, en tombant, tapisser les sentiers;
Quand les oiseaux muets volaient dans les halliers,
Je contemplais le soir, assis sous un vieux chêne,
Les chars des vendangeurs qui traversaient la plaine,
Ou, quelquefois encore, un pauvre bûcheron
Regagnant lentement sa rustique maison.

Dans la froide saison où, fiers de leur audace,
Les enfants des hameaux patinaient sur la glace,
J'aimais de ma fenêtre à voir du firmament
La neige qui tombait en beaux flocons d'argent;
Et quoiqu'elle n'eût plus sa brillante parure,
Avec son blanc linceul j'admirais la nature,
Jusqu'à ce que ma mère, en me voyant rêveur,
Vint, en me souriant, me presser sur son cœur!

Lorsque j'apercevais sur des dalles de pierre,
Une veuve à genoux récitant son rosaire,
Et que je l'entendais, en me tendant la main,
Au nom de Jésus-Christ me demander du pain,
J'écoutais, en pleurant, sa demande craintive,
Je m'avançais vers elle, et de ma voix naïve,
Alphonse, j'essayais d'adoucir son malheur;
Car mon cœur se fendait aux cris de la douleur!

Le soir, à la veillée, ami, parfois ma mère,
Dès qu'elle m'avait fait réciter ma prière,
Avec effusion, auprès d'un humble autel,
Me parlait du Sauveur et des jardins du ciel;
Puis, dans un rêve, un ange, à l'heure où tout sommeille
Déposait un baiser sur ma lèvre vermeille,
Et me montrait Jésus dans les sacrés vallons,
Avec sa robe blanche et ses beaux cheveux blonds!

Le jour où l'on me vit, tenant en main un cierge,
Aller offrir mes vœux près de la sainte Vierge;
Le jour où, le front ceint du bandeau virginal,
Je sortis tout joyeux du sacré tribunal!
Le jour où je reçus, à la table de vie,
Pour la première fois la Sainte-Eucharistie;
Je sentis mes pensers s'élancer jusqu'aux cieux,
Et des larmes d'amour roulèrent dans mes yeux!

Mon enfance passa. Bientôt de chaque histoire
Et les pages de honte et les pages de gloire,
A mes yeux étonnés vinrent se dérouler;
Mes transports m'enflammaient quand j'entendais parler
De César, d'Annibal, du jeune Alcibiade,
De Périclès, d'Achille, ou bien de Miltiade;
D'Alexandre le Grand ou de Napoléon,
Des héros d'Austerlitz, de ceux de Marathon;
De siéges et d'assauts, et de prises de villes,
Des Lacédémoniens tués aux Thermopyles;
De bombes, de canons, de chutes de remparts,
De chocs de bataillons, de roulements de chars!

Mes pensers s'éveillaient loin du vain bruit des fêtes,
Au souffle du génie, aux accents des prophètes;
J'aimais la voix de Job, celle de Daniel,
Et les tableaux frappants du sombre Ézéchiel.
Les larmes dans les yeux, j'écoutais Jérémie
Se plaindre amèrement du deuil de sa patrie,
En montrant aux mortels, du sein de ses douleurs,
Les chemins de Sion qui répandaient des pleurs;
Et la triste Sion gémissant elle-même
En voyant en lambeaux tomber son diadème!

Parfois, quand je lisais dans l'ancien Testament,
Le ciel m'ouvrait soudain son portique éclatant.
Alors, j'apercevais, sur des trônes d'ivoire,
Les prophètes sacrés resplendissants de gloire,
Et sur leurs fronts, courbés devant celui de Dieu,
Je voyais flamboyer des tiares de feu!

Je m'inspirais surtout de la harpe chrétienne,
Mais j'admirais aussi l'antiquité païenne.
Je lisais bien souvent ces chantres de héros
Dont les vers ont trouvé des siècles pour échos!
En écoutant la voix de ce barde sublime
Que l'aveugle malheur a choisi pour victime;
La voix de ce vieillard dont les accords divins
Ont immortalisé le vainqueur des Troyens,
De celui dont le nom, encore exempt d'outrages,
Brille comme un soleil à travers tous les âges,
Je sentis que mon cœur battait violemment,
Mes yeux s'illuminaient, mon front était brûlant!

Des temps évanouis perçant la nuit profonde,
Milton me dépeignit le berceau de ce monde.
Je fus touché de voir, sous des bosquets de fleurs,
Ceux qui nous ont légué leur crime et leurs douleurs.
Mais lorsque j'aperçus, dans les champs de lumière,
Les astres revêtus de leur splendeur première;
Mais lorsque j'aperçus un chérubin vermeil
Qui brandissait sa lance au-dessus du soleil,
Et dans les airs tonnants la troupe des saints anges
Repoussant des démons les rebelles phalanges,

L'imagination me fascina les yeux,
Et sur son char brillant, je traversai les cieux!

Quand j'eus quitté l'Éden, pénétré d'épouvante,
Je voulus écouter la sombre voix du Dante;
J'ouvris avec frayeur la porte aux gonds de fer,
D'où l'on voit s'élever les vapeurs de l'enfer;
Et là je lus ces mots tracés par le génie:
« C'est d'ici qu'à jamais l'espérance est bannie! »
Je me sentis faiblir, en voyant Ugolin,
Comme un loup des déserts, ronger un crâne humain;
En découvrant de loin au fond de la spirale,
Le meurtrier d'Abel, l'œil fauve, le front pâle;
Mais j'avançais toujours, car j'aimais ma terreur
Et de l'abîme en feu la magnifique horreur!

J'exaltais la valeur de la jeune guerrière
Qui, pour venger son roi, se leva la première;
De l'ange qui, jadis, sauvant sa nation,
Écrasa sous ses pieds la fierté d'Albion!
Je lisais les exploits des preux du moyen-âge,
De ces hommes de fer, dont le noble courage
S'exerçait noblement au milieu de tournois
Où, l'épée à la main, se mesuraient des rois,
Qui faisaient revêtir leurs cavales fumantes
De housses de velours aux franges éclatantes!
Je cherchais les débris des manoirs féodaux.
De leurs mornes donjons surmontés de créneaux,
De leur vieux pont-levis, de leurs sombres tourelles,
Je vantais les combats de ces fervents fidèles
Que l'on vit arborer, dans un élan pieux,
La croix de Jésus-Christ, saint étendard des cieux!
J'idolâtrais surtout le héros magnanime
Qui chassa l'ottoman loin des murs de Solime;
Le Belge qui, jadis, plein d'une noble ardeur,
Alla reconquérir le tombeau du Sauveur!

Je visitais, le soir, ces vieilles basiliques,
Avec leur vaste nef et leurs vitraux gothiques.
Souvent je regrettais ces poétiques jours
Où, la guitare en main, les joyeux troubadours
Chantaient passionnément l'amoureuse romance,
Sous les frais orangers de la belle Provence;
Et, douce illusion, je croyais quelquefois
Dans le calme des nuits entendre encor leur voix!
Je respirais souvent la tendre poésie
Du cygne de Cambrai, de l'auteur d'Athalie;
J'écoutais, plein d'effroi, le grand aigle de Meaux
Tonner dans le passé sur d'illustres tombeaux;
Je rêvais de Corneille, homme au-dessus de l'homme,
Éblouissant reflet de la fierté de Rome!
Je t'admirais de loin avec étonnement.
Siècle de Bossuet et de Louis-le-Grand!

En me ressouvenant de ces jours de démence,
Châtiments du seigneur, opprobre de la France,
Je sentais de mes yeux couler des pleurs de deuil!
Je regardais toujours marcher vers le cercueil,
Un jeune homme, un poète au regard plein de flamme,
Qui portait sur le front la grandeur de son âme!
Je vous voyais aussi, roses dont le parfum
Enchanta peu de temps les vallons de Verdun;
Vierges par des Français à l'échafaud traînées!
Anges au Paradis maintenant couronnées!
Ce qui brisait mon cœur, c'était tous ces sanglots
Qui montaient dans les airs en sortant des cachots!
C'était d'entendre au loin (honte à quatre-vingt-treize)
Retomber sur Paris le sang de Louis-Seize!
C'était de voir un peuple, en riant de la croix,
Jeter tout son mépris sur la pourpre des rois!
A ces tableaux affreux, à ces lugubres scènes,
Mon indignation gonflait toutes mes veines!
Alors, j'aurais voulu lancer des vers ardents
Qui pussent remuer la cendre des tyrans!
Mais Dieu sut retenir ma voix trop faible encore;
De mes chants de poète il recula l'aurore;
Car il voulait, ce Dieu couronné de splendeurs,
Que je fusse inspiré par mes propres malheurs.

J'avais vu s'éloigner ce beau temps d'innocence,
Cet éclatant matin que l'on nomme l'enfance;
Mais comme alors, jaimais les beaux jours du printemps
Et les bois et les fleurs et les fleurs et les champs.

Quand le souffle embaumé d'une brise légère
Inclinait mollement l'arbrisseau vers la terre;
Lorsque c'était l'été, que les oiseaux du bois
Venaient me réveiller en chantant sur les toits;
Que tout était riant; que, par un temps superbe,
Les rayons vifs du jour venaient jouer sur l'herbe,
Ce qu'enfant j'éprouvais, je l'éprouvais encor,
Mon cœur battait toujours, mais il battait plus fort!

Lune au front d'or, feux roses de l'aurore,
Jaunes moissons, espace, immensité;
Feux du couchant dont le ciel se colore,
Dôme des nuits rayonnant de clarté;

Roulis des flots, bruit des grandes tempêtes,
Noirs ouragans qui tonnent dans les airs;
Globes lointains qui roulent sur nos têtes,
Rouges volcans tout couronnés d'éclairs;

Oiseaux, zephyrs, ruisseaux au doux murmure,
Côteaux riants, vallons pleins de fraicheur,
Tout, en un mot, dans l'immense nature,
Me révélait la gloire du Seigneur!

Il recevait chaque soir ma prière,
Ce Dieu qui vit dans des palais vermeils!
Ce Dieu dont l'œil resplendit de lumière!
Ce roi qui marche au-dessus des soleils!

Ami, j'avais seize ans. J'ignorais la souffrance.
Je me laissais bercer par la douce espérance
Elle m'apparaissait avec de beaux yeux bleus,
Comme on voit, dans un rêve, une vierge des cieux.
Mais l'espoir, fleur d'un jour, passe comme tout passe.
Bientôt la douleur vint et tout changea de face;
Bientôt je dus sentir, pour la première fois,
Des sanglots étouffés entrecouper ma voix!
Mais dès qu'agenouillé près du lit d'agonie
De celui qui m'ouvrit les portes de la vie,
Dans ses livides mains qu'il joignait en tremblant,
Je voulus déposer un crucifix d'argent;
Alphonse, je compris, dans ma douleur muette,
Que c'est l'adversité qui sacre le poète!
J'écoutais, en priant, ces chants mélodieux
Que le prêtre nous chante à l'heure des adieux;
Dieu seul put me calmer au moment où mon père
Expira sous mes yeux, dans les bras de ma mère;
Car sur un front mourant, empreint de majesté,
M'apparut un reflet de l'immortalité!
Dès lors, je dus céder à mon brûlant délire.
L'archange des tombeaux m'avait donné ma lyre,
Et sur la froide pierre où coulèrent mes pleurs,
Je vis mes premiers vers tomber avec des fleurs!

Les buissons pleins d'oiseaux, les grandes forêts vertes,
Les branches au printemps de frais boutons couvertes
Le calme solennel des belles nuits d'été,
Les héros de la France et de l'antiquité,
Les bardes d'autrefois environnés de gloire,
La voix de la nature et la voix de l'histoire;
Tout ce qui brille, enfin, m'avait su révéler
Que Dieu m'avait donné des accents pour chanter!
Mais la souffrance seule arracha de mon âme
De ces cris qu'on traduit avec des mots de flamme.
Comme je te l'ai dit, c'est devant le tombeau
De celui qui me vit jeune enfant au berceau,
Que Dieu donna soudain l'essor à mon génie,
Que je sentis en moi s'éveiller l'harmonie,
Qu'un souffle inspirateur sur ma tête passa,
Et que mon premier chant de mon cœur s'élança!

Jules BAILLY,

Institution de Morlanwelz.

PARTIE ARTISTIQUE.

VIE DES PEINTRES

DE TOUTES LES ÉCOLES.

NICOLAS POUSSIN,

PEINTRE FRANÇAIS, NÉ EN 1593. — MORT EN 1665.

I.

J'entendais un jour un agréable discoureur français se plaindre d'être né avec un irrésistible penchant pour les arts dans le pays du monde le moins artistique.

« Ah! l'Italie, disait-il, l'Italie! c'est là qu'il faut naître pour naître avec du génie! c'est là qu'il faut vivre pour qu'il ne s'éteigne pas comme une lampe dans l'azote. Si j'étais chimiste, je ferais l'expérience suivante : J'irais tout exprès à Rome chercher un litre d'air et je l'analyserais; je soumettrais à la même opération un égal volume du gaz épais qu'on respire en France, et je constaterais à coup sûr dans l'air de l'Italie la présence d'un élément mystérieux qui n'est pas dans le nôtre et qui fait les peintres. »

Je donne le propos comme je l'ai entendu. Il est assez étrange, en ce temps-ci qui ne voit guère une famille riche de quelques garçons refuser un peintre à la postérité. Il y a trois siècles, on aurait pu le prendre au sérieux.

La peinture française, en effet, est d'origine toute moderne ; elle date du xvie siècle. Le premier peintre français qui mérite d'être nommé est Jean Cousin, et Jean Cousin vécut de 1530 à 1589. De lui à Simon Vouet il y a une lacune de près d'un siècle entier, pendant laquelle les artistes français, fort peu nombreux d'ailleurs, se contentèrent d'admirer les Italiens et les Flamands, et de leur porter envie. Il ne reste de ce temps-là aucune trace d'efforts tentés pour faire aussi bien, autrement, ou mieux. D'où venait cette infériorité? A quelle cause attribuer cette indifférence? Il y en a sans doute plus d'une; pour moi je partage l'avis de ceux qui voient dans ce fait particulier une manifestation de la loi générale qui impose à chaque chose ici-bas son temps, à chaque peuple sa mission.

L'Égypte avait reçu sa mission artistique et elle l'a remplie; elle a ses Sphinx et ses pyramides qui datent de plus de trois mille ans. C'était sans doute tout ce qu'elle pouvait produire; elle n'y a rien ajouté.

La Grèce a nourri Homère, Euripide, Sophocle, Phidias, Apelles, Zeuxis, Parrhasius et construit le Parthénon. C'était dans le même sens sa mission; et elle s'en est acquittée, puis elle est à son tour tombée dans une si profonde inertie, que son réveil a été appelé une résurrection. C'est maintenant un royaume qui vivote comme un autre, mais qui ne ressemble en rien à la Grèce d'autrefois. Le poëte le plus enthousiaste a beau prêter l'oreille, il est obligé d'avouer que les roseaux de l'Eurotas n'ont plus de voix.

La Grèce avait cédé son rôle à l'Italie. L'Italie s'est montrée digne de l'héritage : elle a eu de grands poëtes, de grands orateurs, de grands architectes, et le jour où elle s'est souvenue que la Grèce avait eu Apelles, Zeuxis et Parrhasius elle a donné naissance à Cimabué, au Giotto, à Vinci, à Raphaël, à Michel-Ange, au Dominiquin, etc. Ses écoles ont jeté en Europe une prodigieuse quantité d'artistes remarquables. Elle aussi se repose, la grande artiste! mais, avant de s'endormir, à qui a-t-elle remis sa tâche, celle de garder religieusement le flambeau du génie, de garantir sa flamme contre les rafales du mauvais goût et de le tenir assez haut pour que le monde en soit éclairé? — Il me semble que c'est à la France. — La France a reçu ce beau rôle quand le temps est venu pour elle de le prendre; elle le joue encore sans perdre haleine.

Quelqu'un a écrit que l'école française a été plus utile que brillante. Il y a tout à la fois dans ce mot un éloge mérité et un peu d'injustice. L'école française a été surtout utile, parce qu'au milieu des temps de décadence elle s'est souvenue des temps de grandeur, et qu'elle s'est montrée sage dans le choix des traditions dont elle se faisait gardienne; elle est devenue responsable de son dépôt, à ce point que si la peinture vient à s'égarer dans les mauvais chemins, c'est à elle seule qu'il faudra s'en prendre.

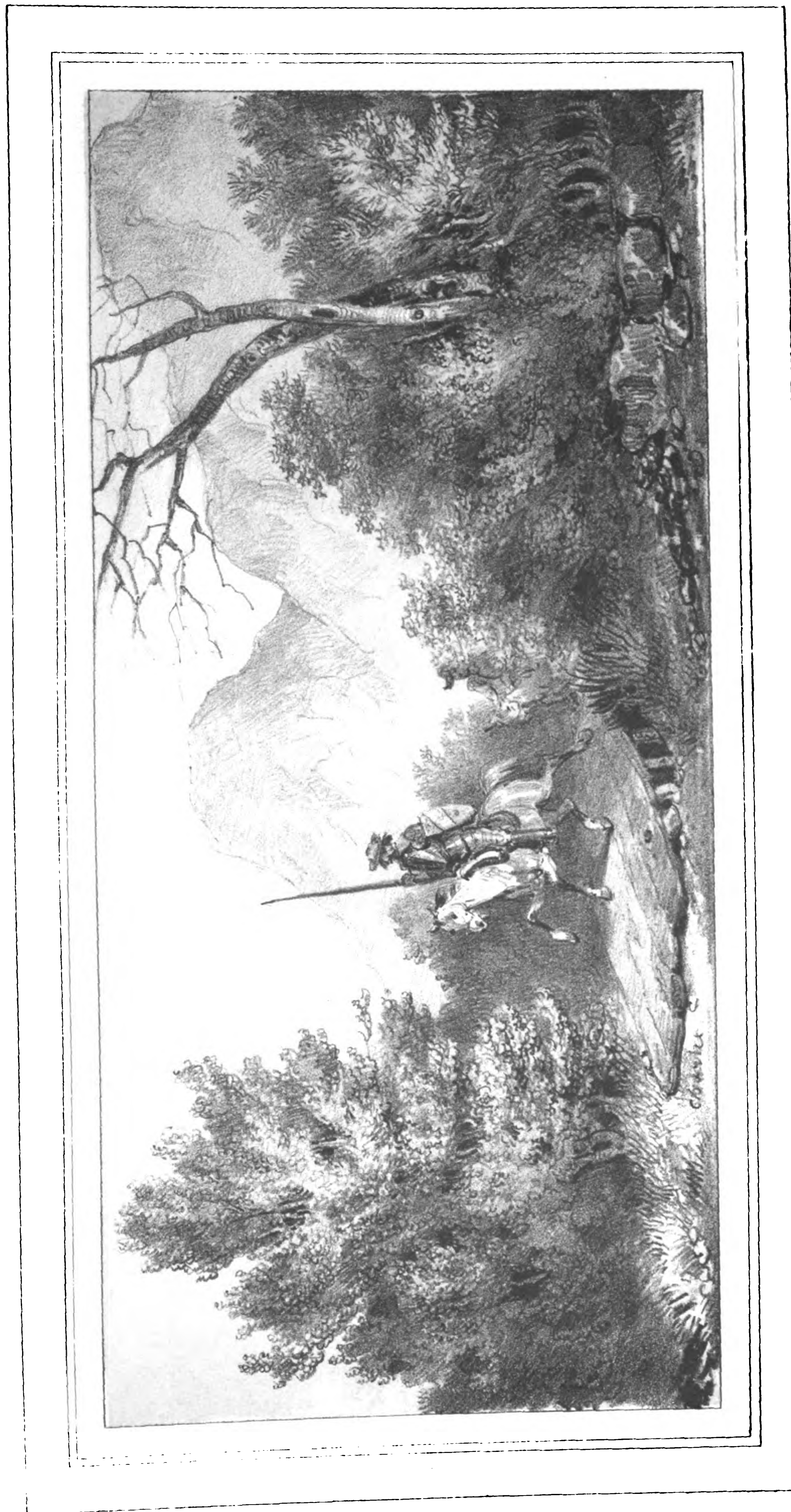
Mais, indépendamment de son utilité, il faut bien avouer que l'ancienne école française a eu son éclat. Il est vrai que Simon Vouet, Coypel, Lebrun, Lesueur et Vanloo sont des noms moins sonores que Raphaël, le Titien, le Dominiquin, Annibal Carrache. Qu'on les écrive à la seconde ligne, soit! ce ne sera jamais que la seconde, et il y en a bien d'autres après; mais il est un nom que je n'ai pas encore rappelé, et qui me semble retentir à l'unisson des plus éclatants, voire parmi ceux des maîtres italiens : c'est celui de Poussin.

Le Poussin domine toute l'école française d'une hauteur prodigieuse. Il est le seul peintre français qui ne procède que de lui-même; il n'a eu ni devanciers ni successeurs. Il n'a pas demandé son génie à l'Italie, il était né avec ce génie qui est aussi français que possible. Il n'a pris à Rome que ses monuments pour servir de fond à ses admirables paysages; et le reste, c'est-à-dire le sentiment général, répandu sur l'ensemble de son œuvre, il le doit à l'antiquité, qui est à tout le monde et que personne n'a pénétrée comme lui. C'est là ce qui constitue l'originalité du Poussin; et ce qui marque sa place à côté des grands maîtres de l'Italie.

Nicolas Poussin naquit aux Andelys, au mois de juin 1593. La ville des Andelys est une des plus charmantes du charmant pays de Normandie; c'est pour cela que Jean Poussin, le père de Nicolas, y avait fixé sa résidence. Jean Poussin avait servi longtemps dans le régiment de Tavannes, sous Chales IX, Henri III et Henri IV, sans pouvoir atteindre à un grade plus élevé que celui de lieutenant, et, à chacune de ses demandes, qu'il s'était permises dans le but de toucher ses arriérés de solde, chacun de ces trois rois lui avait répondu que le trésor était à sec, mais que la parole royale valait mieux que de l'or sonnant. Il attendait toujours et c'est ainsi qu'il se trouva à cinquante ans aussi pauvre qu'il l'était en endossant pour la première fois la casaque du régiment de Tavannes. Heureusement, il avait encore bonne mine et portait toujours fièrement sa gentilhommerie râpée. Après la prise de Vernon, il se trouve par hasard logé en cette ville dans la maison d'un procureur qui était mort depuis un peu plus de six mois.

Le bruit courait que maître Lemoine avait laissé à sa veuve, née Marie Laisemont, un avoir assez considérable. Toutes ces raisons firent une certaine impression sur le lieutenant au régiment de Tavannes, et il s'en suivit, en 1591, un mariage à la suite duquel Jean Poussin quitta définitivement le service. Comme Vernon lui paraissait une ville maussade, et qu'il lui déplaisait d'habiter un logis où sa femme était déjà devenue veuve une fois, il prit tout juste le temps nécessaire pour vendre la maison, et vint en acheter une aux Andelys. J'ai dit que Nicolas Poussin y naquit en 1593, le 23 juin; c'était un an, jour pour jour, après le mariage de ses parents.

Je vais passer rapidement sur l'enfance de Nicolas Poussin; elle ressemble à celle de la plupart des grands peintres. C'est toujours à peu près la même histoire, les murailles bariolées de



paysages, les livres d'études maculés d'esquisses échappées à l'impatience du génie, l'aveuglement du père contre l'évidence de la vocation. Nicolas Poussin passa par toutes ces premières tracasseries, qui ne sont jamais capables d'influer sur une destinée, pour peu que ce soit vraiment une destinée, non un simple penchant. Il fut maltraité par son père, qui ne comprenait pas qu'un garçon vigoureux et bien constitué pût être autre chose qu'un soldat, consolé en secret par sa mère, qui l'aimait avec idolâtrie et l'encourageait à tenir ferme, non par amour de l'art au moins, mais parce qu'elle pensait qu'on peut faire de la peinture toute sa vie sans quitter le toit paternel.

Nicolas était doué d'un caractère persévérant. Avec l'aide du peintre Quintin Varin, que des affaires d'intérêt avaient appelé aux Andelys et mis en rapport avec son père, il parvint à persuader à celui-ci qu'après la profession des armes, la plus noble et la plus digne d'un homme bien né, mais né sans patrimoine, était celle d'artiste et qu'elle avait surtout l'avantage assez appréciable de rapporter beaucoup plus, même à ceux auxquels elle rapportait le moins. Quintin Varin en était lui-même la preuve.

Le motif qui l'amenait aux Andelys était un procès dans lequel il ne s'agissait de rien moins que de dix mille livres. Or, il était notoire que Quintin Varin avait commencé sa carrière sans posséder le premier sou d'une si grosse somme, et cette somme ne représentait qu'une petite partie de sa fortune.

La répugnance de l'ex-lieutenant au régiment de Tavannes céda devant ces arguments, et Nicolas Poussin eut la permission d'aller, chaque jour, étudier sous les yeux de Quintin Varin les principes de l'art auquel il était décidé à consacrer toute sa vie. Ses premiers essais furent des paysages à la détrempe : l'exiguité de la somme que son père mettait à sa disposition pour subvenir aux frais de ses études, ne lui permettait pas d'employer les couleurs à l'huile. Ses premiers modèles furent les sites charmants qui entourent les Andelys, et il sut, malgré son inexpérience, en exprimer si vivement la tranquille poésie, que son maître frappé d'un naïf étonnement, lui dit un jour : « Nicolas, pourquoi m'as-tu trompé? Je suis certain que tu as appris à peindre le paysage.

— Je vous jure que non, répondit le jeune homme.

— Puisqu'il en est ainsi, reprit Varin, je ne puis plus être ton maître. Il y a dans ton travail une révélation de vues supérieures qui t'appartiennent et me sont à moi complètement étrangères. Je voulais t'apprendre la peinture comme je l'ai toujours comprise. Tu en as deviné une autre que je ne comprends pas. C'est à toi de suivre la lumière que tu as vu luire; je croirais mal faire si je touchais davantage à ta destinée. Il faut aller à Paris, mon enfant; tu t'y procureras plus aisément les indispensables ressources qui te manquent, et tu y trouveras pour rien le bienfait de l'émulation, l'exemple à suivre ou à éviter, et des juges. »

Peu de temps après, Nicolas Poussin arrivait à Paris, léger d'argent car son père aimait à bien vivre et ne voulait pas écorner son mince revenu pour soutenir son fils à l'entrée d'une carrière qu'on lui avait représentée comme le chemin assuré de la fortune; mais il était, comme on l'est toujours, au seuil de l'expérience, immensément riche d'espérance et de courage. Il alla se loger sur la rive gauche de la Seine, au bas de la Montagne Sainte-Géneviève, dans une pauvre auberge qui avait vue sur le cours de la rivière. Il fit là, pour douze sous, un repas somptueux comme il n'en avait jamais fait, même sous le toit de son père, qui l'avait élevé à la manière spartiate, tout en se traitant lui-même avec ces égards égoïstes que certains vieillards ont pour leurs rhumatismes.

Le lendemain de son arrivée à Paris, Nicolas Poussin tira de sa valise son habit des dimanches, et s'en fut porter au peintre flamand, Ferdinand Elle, une lettre de recommandation que lui avait remise Quintin Varin. Le Flamand l'accueillit avec cordialité.

— Varin est mon ami, lui dit-il, et me parle de vous en termes si avantageux, que ce me sera un grand plaisir de vous avoir pour élève, si vous le voulez bien.

Nicolas Poussin accepta avec reconnaissance, et entra dans l'école de Ferdinand Elle, à raison de trois livres par mois.

L'arrivée du jeune Normand fut une bonne fortune. D'abord il paya sa bienvenue, ce qui mit sa bourse à peu près à sec, et puis il fut pendant un mois un objet de divertissements. Sa tournure et sa naïveté provinciale prêtaient merveilleusement à la plaisanterie; il n'y avait pas de billevesées qu'on ne lui fit aisément accroire, et de bévues qu'on ne l'amenât à commettre, pour peu qu'on s'y prît d'une façon honnête. Nicolas Poussin savait qu'il était traité par ses camarades selon la loi commune, que ce temps d'épreuves aurait son terme, qu'il encourrait du ridicule en se fâchant, et pendant quinze jours il ne se fâcha pas. Mais un matin il eut en s'éveillant l'idée de compter ce qui lui restait de la somme qu'il avait apportée avec lui, il se trouva pour tout bien dix-huit livres, et demeura tout honteux d'avoir dépensé en si peu de temps les deux tiers de cet argent sur lequel il comptait vivre au moins deux mois. Le dépit succéda à la honte, quand il réfléchit que les auteurs de sa détresse imminente étaient ces sots camarades, dont aucun ne lui plaisait, et qui n'avaient pas craint, après l'avoir ruiné à moitié en frais de bienvenue, de mettre sa pauvre bourse à contribution, sous prétexte de le mystifier.

L'heure de se rendre à l'atelier sonna, et il y arriva tout à fait monté. Le malheur voulut que ce jour-là justement le loustic de la bande eût préparé au-dessus de la porte une bascule qui tenait un seau plein d'eau en équilibre, de manière à inonder Nicolas quand il entrerait. Nicolas, qui ne se doutait de rien, fut en effet inondé; mais comme il n'était plus d'humeur endurante, il alla droit à l'auteur de la plaisanterie et lui appliqua en plein visage un vigoureux soufflet à poing fermé. Ce loustic était assez lâche. Loin de riposter, il se retrancha derrière un de ses compagnons, que Nicolas se vit encore obligé de terrasser pour atteindre l'objet de son ressentiment, et l'atelier devint bientôt le théâtre d'une mêlée, dans laquelle Nicolas, seul contre quatre, mit hors de combat deux de ses adversaires, réduisit le troisième à capituler et le quatrième à fuir, grâce à la vigueur qu'il devait à son éducation virile et au bon air de sa Normandie.

Après cet exploit on conçoit que Nicolas n'eut plus à craindre grand'chose de ses persécuteurs; mais il n'avait pas trouvé un ami dans l'atelier de Ferdinand Elle, et un ami était ce qu'il désirait le plus au monde, isolé qu'il était dans cette capitale, où l'on peut mourir sans que le voisin s'en émeuve; et puis il sentait que le peintre flamand ne lui apprenait rien qu'il ne sût; qu'il perdait son temps; et les raisons lui firent prendre la résolution de quitter l'école au risque d'indisposer son protecteur, Quintin Varin.

Comme il tenait à se tirer d'affaire en garçon bien élevé, il rentra à son auberge, exposa, dans une lettre respectueuse à Ferdinand Elle, les motifs qui l'obligeaient à renoncer à ses leçons, et sortit pour calmer, au moyen d'une longue promenade, l'agitation que lui avaient causée la bataille du matin et la détermination qu'il venait de prendre. Muni à tout hasard d'un carton contenant des crayons et du papier, il se mit à côtoyer la Seine dans le sens contraire à celui de son cours. On était alors à la fin du printemps, il faisait ce jour-là un temps superbe et bien qu'il eût oublié de déjeuner, Nicolas marcha sans s'arrêter pendant trois heures. Ses jarrets lui semblaient doués d'une énergie insolite, et il éprouvait un indicible plaisir à défier la fatigue.

A force de marcher, on arrive toujours quelque part. Nicolas Poussin dépassa le point où la Marne mêle ses eaux à celles de la

Seine, et arriva dans une prairie entourée de saules, si fraîche, si parfumée, si engageante, qu'il ne résista pas au plaisir de s'asseoir sur la rive de la Marne, bordée en cette endroit d'épaisses touffes d'osier.

Il venait de s'étendre à l'ombre, et regardait depuis cinq minutes au fond du ciel où voltigeaient quelques nuées vaporeuses, lorsqu'il entendit, à deux pas de lui, fredonner une chanson. Il leva la tête, chercha des yeux le chanteur, et l'aperçut à cheval sur un tronc de saule penché presque parallèlement à la surface de l'eau. C'était un jeune homme à peu près de son âge, qui s'amusait à pêcher à la ligne.

Il aimait avec passion la pêche à la ligne flottante; il en connaissait à fond tous les secrets; c'est pour pourquoi, ayant remarqué que son voisin le pêcheur amorçait sa ligne avec des grains de blé, il voulut rendre le service de lui apprendre qu'il faisait une faute, et s'approcha de lui.

— Monsieur, voulez-vous me permettre de vous faire une observation? dit Nicolas Poussin en s'adressant au pêcheur.

— Volontiers, monsieur ; sur quoi, s'il vous plait?

— Sur votre manière de pêcher. J'ai quelque expérience en cette matière, et il me semble que vous n'avez pas amorcé votre ligne avec l'appât que vous indiquent tout naturellement la forme du rivage et la couleur de l'eau.

— C'est possible, il y a peu de temps que je me livre à ce plaisir, et vous m'obligerez de me dire en quoi je me trompe.

— Vous voyez comme l'eau est sombre, reprit Nicolas, c'est un signe que vous avez là beaucoup de fond et un fond tapissé d'herbe. Remarquez encore que la place où vous pêchez est tout à fait ombragée, et que le terrain du rivage, au lieu de s'abaisser devant vous en pente douce, parait creusé en sens contraire; il y a certainement là des perches, et ce n'est pas avec un grain de blé que vous parviendrez à les attirer... Permettez-moi d'accrocher moi-même à votre hameçon ce petit poisson qui me paraît le fruit unique de votre peine, et de donner un peu plus de longueur à votre ligne.

Le jeune homme tendit sa ligne à Nicolas, qui la lui rendit toute préparée selon les bons principes. Un instant après, une malheureuse perche se débattait sur l'herbe dans les angoisses de l'agonie. L'élève de Nicolas Poussin sauta précipitamment du tronc de saule sur lequel il se tenait à califourchon et vint serrer cordialement la main de son professeur.

— Ma foi! vous avez bien fait de m'apprendre cela, dit-il, sans vous je m'en allais avec cette seule ablette. Voulez-vous goûter avec moi?

Il était deux heures de l'après-midi, et Nicolas n'avait pas déjeuné. Il accepta sans façon, et le jeune inconnu ayant tiré d'une gibecière une tranche de pâté, un pain et une gourde, ils s'assirent sur l'herbe en face l'un de l'autre, et, tout en faisant honneur aux provisions, s'interrogèrent mutuellement sur leurs noms, leurs familles, leurs passe-temps.

— Je m'appelle Raoul de***, lui dit l'amphitryon, ma famille habite le Poitou, et m'a envoyé à Paris pour me faire voir la cour et me déniaiser sur toutes les coutures; mais je n'aime pas la cour et j'y vais peu, bien que je m'y sois vu parfaitement accueilli grâce à ma naissance. Je ne veux pas être homme d'épée, mais magistrat s'il se peut, et j'essaie de m'instruire dans ce but.

— Moi, reprit Nicolas, je m'appelle Nicolas Poussin; mon père est gentilhomme, mais fort pauvre; il habite les Andelys que j'ai quittées depuis un mois pour venir étudier la peinture.

— Ah! j'aurais dû le deviner à ce portefeuille que vous avez là. Vous avez bien fait de prendre ce parti; les arts sont une très-belle chose, et je crois qu'avec la culture des lettres, rien n'est plus capable de rendre la vie agréable. — Où donc demeurez-vous? Nicolas indiqua sa demeure.

— Diable! c'est un peu loin; moi, j'habite tout auprès de Saint-Germain-l'Auxerrois. Est-ce que vous avez quelque motif pour tenir aux environs de la montagne Sainte-Geneviève?

— Non, ma foi, si ce n'est le bon marché du loyer et la maigreur de mes ressources.

Raoul réfléchit un instant pendant que Nicolas buvait fraternellement à la même gourde, et quand il eut pris lui-même une gorgée :

— Il me vient une idée, reprit il, avez-vous des amis à Paris?

— Aucun, répondit Nicolas, j'y suis comme dans un désert. J'y avais hier quelques connaissances, mais j'ai rompu.

Et il raconta à Raoul son aventure du matin.

— Eh bien! dit Raoul, je vous avoue que nous en sommes au même point. Je n'ai pas non plus d'amis, ou, pour mieux dire, je n'ai pas un ami. Voulez vous me dire franchement si ma personne vous agrée?

— Infiniment, répondit Nicolas.

— Soyons donc amis, reprit Raoul, en tendant au jeune artiste une main que celui-ci secoua de bon cœur; et ils devinrent amis, comme on le devient à vingt ans parce qu'on a causé un quart d'heure, qu'on s'est mutuellement rendu un léger service et qu'on a besoin de ne pas vivre seulement pour soi. Ils reprirent ensemble le chemin de Paris, et quand ils y arrivèrent, il était déjà décidé que Nicolas abandonnerait son auberge située beaucoup trop loin du vrai monde, pour habiter une des pièces de l'appartement que Raoul avait loué derrière Saint-Germain-l'Auxerrois.

— Mais vous serez à l'étroit, avait objecté Nicolas.

— Du tout, avait répondu Raoul, j'ai pris un logement trop grand, tout exprès pour le partager avec un ami.

Sans le secours inopiné que la Providence lui avait envoyé dans la personne de Raoul, je ne sais trop ce que serait devenu à Paris le fils unique de Jean Poussin, ex-lieutenant au régiment de Tavannes. Les dix-huit livres qui constituaient tout son avoir ne pouvaient durer bien longtemps, quelle que fût son économie. Elles fondirent en effet en moins de quinze jours, et il fut heureux pour lui que Raoul eût du superflu.

Ce superflu, qu'il ne dépensait pas, fut offert par lui de si bonne grâce, que Poussin ne put se défendre de l'accepter, à titre d'emprunt, bien entendu; et c'est ainsi qu'il put se livrer aux études sérieuses que son sage esprit considérait comme la base nécessaire d'un talent de bon aloi, sans subir la tyrannie de ces misérables préoccupations, de ces incessantes tracasseries qui naissent de la pauvreté, et coupent souvent les ailes au génie. Le crédit de Raoul lui avait ouvert quelques bonnes maisons, entre autres celle du président Séguier, qui possédait une belle collection de gravures, d'estampes et de dessins, d'après les grands maitres de l'Italie. La collection du président Séguier fut un trésor pour Nicolas Poussin; il eut la liberté de passer de longues heures à copier les modèles précieux qu'elle renfermait, choisissant toujours de préférence ceux dans lesquels il trouvait le sentiment de la nature exprimé avec le plus de simplicité. Le hasard l'ayant lié avec Philippe de Champagne, qui étudiait comme lui la peinture, il le suivit pour quelque temps dans l'atelier du peintre Lallemand, dont ce dernier était l'élève; mais il s'aperçut bientôt que Lallemand n'était point un maitre plus précieux que Ferdinand Elle, et le quitta en lui enlevant Philippe de Champagne, qu'il conquit à la libre étude.

A vingt ans, Nicolas Poussin faisait déjà preuve de cette persévérance, de cette tenacité à suivre la ligne qu'il s'était tracée, de cette sagesse et de ce bon sens qui furent les traits constants de son caractère. — Il vécut en cénobite, et tant que durèrent pour lui les temps d'épreuve et de préparation, se coucha régulièrement tous les soirs à neuf heures, pour reprendre dès l'aube le travail commencé. Il avait fait de sa vie plusieurs parts consacrées invariablement à la même destination, et jamais l'une n'empiétait sur l'autre. L'hiver, il étudiait pendant la matinée le latin et le grec, et suivait les leçons d'un père jésuite qui l'avait pris

en affection et se plaisait à l'instruire gratuitement; puis le reste de la journée était consacré à la peinture, le soir à de courtes visites chez les personnes dont Raoul lui avait fait faire la connaissance.

L'été, il prélevait de temps à autre une journée pour aller pêcher du côté d'Auteuil et prendre des vues. Ses dissipations n'allaient point au delà d'un diner hors la ville, et son luxe se bornait à l'extraordinaire d'une friture, fruit de sa peine, arrosée d'une chopine de ce petit vin blanc qu'on récolte aux environs de Paris.

Deux ans se passèrent ainsi, au bout desquels Raoul fut rappelé par sa mère.

— Hélas! dit-il à son ami, voilà qu'il me faut retourner dans ma province; on m'y mariera dans un an; j'y occuperai quelque charge, et si je reviens jamais à Paris, ce ne sera pas de sitôt. Mais ce qui me navre le plus, c'est la nécessité de nous séparer. Heureusement que tout mal a son palliatif; tu viendras chaque année passer quelque temps avec moi. Au lieu d'étudier les environs de Paris, tu étudieras le Poitou, qui est une belle contrée, et pour te faire voir que je dis vrai, je commence par t'emmener avec moi. Notre château a besoin d'être relustré, tu y feras des peintures.

— Mais tes parents, Raoul, trouveront-ils bon que tu leur imposes la présence d'un étranger.

— Cet étranger n'est-il pas mon ami, presque mon frère? Sois sûr qu'un bon accueil t'attend. Mon père est un excellent homme qui se connait aux bons sentiments; pour ma mère, c'est autre chose, elle est quelquefois un peu sèche, mais elle se fera à toi, toi à elle, et tout ira bien.

Nicolas céda à ces raisons et le suivit dans son château du Poitou, mais il n'y put demeurer longtemps. La mère de Raoul était une femme sotte et orgueilleuse, prodigieusement entichée de sa naissance et ne concevant pas qu'on pût faire le moindre cas d'un barbouilleur; elle affecta de considérer le jeune artiste bien plutôt comme une espèce de valet que son fils s'était attaché, que comme un ami; elle l'abreuva d'humiliations et lui rendit le séjour de cette maison si insupportable, que l'attachement qu'il avait pour Raoul et le plaisir de vivre avec lui ne furent pas assez puissants pour le retenir plus de trois mois. Il partit à la dérobée pour n'avoir pas à se défendre contre les instances de son ami, et fit à pied, sans argent, le voyage de Paris, où il arriva épuisé de fatigue et en proie à une inflammation d'entrailles. Philippe de Champagne le recueillit, le soigna comme un frère, et sa vigoureuse et jeune nature reprit bientôt le dessus.

Mais il lui restait une grande faiblesse, il tombait dans de fréquents abattements et sentait l'air de Paris lui peser sur les épaules comme une chape de plomb. Il songea à aller respirer un peu celui des Andelys; d'ailleurs, il y avait trois ans qu'il n'avait embrassé sa mère, sa bonne mère, simple et tendre femme, dont toutes les lettres étaient trempées de larmes et dont le seul souvenir avait été pour lui, pendant ses nuits de souffrance, le baume le plus salutaire en même temps qu'une sorte de tourment et de remords. Il se mit en route, ayant dans sa poche un écu de six livres qu'il avait gagné en peignant un buisson de chapeaux sur l'enseigne d'un chapelier, et arriva sans encombre aux Andelys où il recueillit, quelque temps après, le dernier soupir de son père.

Personne, dans la petite ville des Andelys, ne plaignit la veuve de Jean Poussin. On l'aurait plutôt félicitée, n'eût été le décorum car le vieux soldat s'était toujours montré dur aux siens, égoïste et despote. Mais elle n'éprouva pas moins une amère douleur, et son fils, qui n'avait pas compté demeurer si lontemps aux Andelys, résolut de passer une année auprès d'elle pour ne pas la laisser seule livrée à la tristesse. — Ce fut une année bien difficile et bien triste. Jean Poussin, pour augmenter son aisance, avait placé son bien à fonds perdu, sans en prévenir sa femme, qui se prêtait aveuglément à toutes ses volontés et s'était laissé priver de tous ses droits; et, lui mort, il ne restait plus à sa veuve d'autre ressource que l'amour et le dévouement de son fils.

Nicolas Poussin comprit son devoir, et la Providence l'aida à le remplir en lui donnant le moyen de tirer quelque profit des peintures à la détrempe qu'il faisait comme études, et qui lui furent achetées pour décorer la chapelle d'un couvent; mais ce profit était fort borné, et il songeait à renoncer à la peinture pour prendre un métier manuel, lorsque sa mère mourut subitement.

Aucun motif ne le retenait plus aux Andelys; il n'y resta que le temps nécessaire pour achever plusieurs ouvrages dont il s'était chargé, et comme il avait devant lui quelque argent, il voulait tenter le voyage d'Italie, non moins pour se distraire de la mélancolie dans laquelle il était plongé depuis la perte de sa mère, que pour satisfaire au désir qui le tyrannisait depuis lontemps, de voir de ses yeux ces chefs-d'œuvre dont la renommée lui promettait un monde de merveilles.

Le plus difficile n'était pas de faire le voyage. Nicolas était habitué à vivre de peu et à marcher avec ses propres jambes, et puis l'argent qui lui restait de la vente du mobilier passable qui garnissait la maison paternelle, lui assurait une ressource pour les cas imprévus. Il avait, en outre, trésor inépuisable, l'espérance, soutenue d'une dose de résolution que n'avaient pas même écorné les premières et rudes épreuves dont il avait fait l'expérience. Il arriva à Florence, après avoir traversé mille aventures, et d'autant plus fervent en sa foi dans l'avenir, qu'il pensait devoir sa vie à quelque miracle. Il avait été dévalisé, arrêté vingt fois par les rôdeurs de grands chemins, accaparé par une bande de Bohémiens, enrôlé de force par un sergent, et emprisonné huit jours dans une écurie par la maîtresse d'une auberge, qui le voulait absolument garder à son service pour se dédommager de l'écot dont il n'avait pu s'acquitter.

En mettant le pied sur la terre d'Italie, il avait pu s'écrier : « L'avenir est à moi! » Il semblait, en effet, que la fortune fût décidée à lui faire bon visage, car, depuis Milan, il ne s'était arrêté nulle part sans trouver à utiliser son pinceau. Que ne serait-ce point à Rome, où tout le monde aimait les arts et se faisait un bonheur de protéger les artistes, où l'on citait vingt peintres de renom qui avaient commencé leur carrière comme lui, par la pauvreté?

Rome! c'était là le but de tous ses efforts; à peine se souciait-il, en entrant à Florence, de s'y arrêter un instant. C'était Rome qu'il voulait pour théâtre de ses premières tentatives. Le produit des enseignes qu'il avait peintes sur sa route sonnait gaiment dans son escarcelle; ce bruit flatteur lui inspirait une confiance qui frisait l'orgueil. Il se voyait, en imagination, sur le chemin de la ville sainte, en pleine voie Appienne, et se retournait pour jeter, du côté de Florence, un regard dédaigneux.

La fortune aime l'audace et la confiance; un peu de vanité même ne l'indispose guère; mais elle a ses caprices, même pour les audacieux et les confiants. Elle avait conduit Nicolas Poussin jusqu'à Florence; elle eut la fantaisie de lui dire : Tu n'iras pas plus loin! Elle commença par lui envoyer une entorse qui le força à rester confiné dans une hôtellerie pendant plus d'un mois, et à dépenser les deux tiers de son argent en vulnéraire; puis, quand il put se tenir debout, elle fit en sorte que personne ne voulût acheter les petits tableaux qu'il avait faits pendant ce repos forcé. Comment aller à Rome, sans argent, dénué de tout? Nicolas eut l'idée de retourner sur ses pas pour ravitailler sa bourse : cette mesure lui réussit; à mesure qu'il s'éloignait de Rome, il trouvait plus aisément à vivre; mais il n'avait qu'à tenter un retour du côté de ce terme tant désiré, pour qu'un événement imprévu épuisât son épargne, et que tout le monde s'entendît en apparence pour refuser les services de son talent.

Après plusieurs infructueuses tentatives, il prit le parti de rentrer dans sa patrie.

Tout concourait à l'illusion : d'abord la facilité du voyage, qui ne fut point accidenté d'aventures désagréables, et le succès qu'obtenait son pinceau. Il lui arrivait d'avoir trop affaire et de quitter furtivement une ville pour se soustraire à l'importunité des bourgeois qui voulaient se faire peindre.

Il en fut de même à Paris. A peine arrivé, Philippe de Champagne, avec lequel il logeait au collége de Laon, le présenta à Duchesne, qui peignait les ornements du Luxembourg, et qui l'admit en qualité d'aide comme Philippe l'était déjà. La décora-du Luxembourg paraissait devoir durer longtemps, et les deux jeunes gens se félicitaient d'avoir trouvé une occupation qui leur assurât le vivre et le couvert sans absorber tout leur temps, dont ils donnaient une grande partie à l'étude. Mais ce Duchesne, qui n'était point un génie, était cependant assez connaisseur pour voir que ses élèves où ses aides faisaient mieux que lui; il devint jaloux d'eux, et, au bout de quatre ans, saisit le premier prétexte venu pour les remercier de leur concours.

Dégagé de ce lien, Nicolas Poussin sentit le souvenir de l'Italie lui revenir plus vif, plus exigeant que jamais. Rome lui apparaissait dans tous ses rèves, brillante, inondée d'une auréole de gloire dont les rayons venaient jusqu'à lui, assez près pour qu'il fût tenté de les saisir, trop peu pour qu'il pût les atteindre. — Il voyait les portes de la grande ville toutes grandes ouvertes, et le sol des chemins qui y aboutissent jonché de couronnes, qu'une foule de peintres ramassaient une à une, en sorte que le nombre en diminuait sensiblement, et qu'il se désespérait de ne pouvoir arriver à temps pour ramasser la dernière. Il avait le mal de l'Italie, sorte de nostalgie qui tourmente au sein du pays natal et de la famille tant de pauvres artistes, et cette idée fixe lui devint un supplice tellement intolérable, qu'en dépit des conseils de sa propre expérience, il se remit un beau matin en route pour tenter de nouveau la grande entreprise d'aller à Rome.

Tout chemin mène à Rome, mais pourvu qu'on le poursuive jusqu'au bout. Nicolas Poussin ne put aller cette fois au delà de Lyon. Une fluxion de poitrine l'y arrêta et le mit à deux doigts de la mort. Il se rétablit cependant assez promptement, et sans doute qu'il eût continué son voyage, si le médecin qui lui avait donné des soins ne lui eût déclaré qu'il était phthisique. Persuadé qu'il n'avait plus que peu de temps à vivre, Nicolas voulut au moins mourir dans son pays où il avait quelques amis pour lui serrer la main au dernier moment, et il revint à Paris à toutes petites journées, triste comme un homme qui suivrait son propre enterrement, souffrant du mal le plus épouvantable qu'un médecin puisse infliger à son semblable, la certitude de mourir bientôt.

Il alla frapper à la porte de Philippe de Champagne. Celui-ci était en compagnie de plusieurs camarades qui étaient venus le prendre pour célébrer avec eux je ne sais quel anniversaire, et l'on allait partir. Une exclamation générale accueillit l'entrée de Nicolas Poussin; il n'avait écrit à personne depuis son départ, et on le croyait en Italie.

— Ma foi! lui dit Philippe, te voilà on ne peut plus à propos. C'est aujourd'hui jour des festoiements, nous allons dîner à la porte du Temple. On m'y menait presque de force, parce je m'étais interdit de prendre aucun plaisir avant d'avoir reçu de tes nouvelles; tu m'ôtes un remords.

— Il ne faut pas me faire de reproches, répondit Nicolas; je n'ai pas écrit, parce que je n'en avais pas la force. J'ai pensé mourir!

En disant ces mots d'une voix faible, qui contrastait étrangement avec sa bonne mine, il se laissa tomber sur une chaise, comme un homme épuisé de fatigue.

— Pensé mourir! tant mieux, répartit Philippe. Si tu étais mort tout à fait, c'était plus grave. Il me semble, dans tous les cas, que te voilà parfaitement rétabli : tu as une bonne figure, et tes habits te sont devenus trop étroits.

Nicolas secoua la tête en souriant d'une façon lugubre.

— C'est là ce qui te trompe, cher ami; je suis atteint d'une affreuse maladie qui ne fait jamais grâce. J'ai les poumons attaqués. Mais je suis résigné, et je m'en voudrais de troubler votre plaisir.

Il avait en parlant ainsi, si peu l'air d'un mourant, que tout le monde partit d'un éclat de rire. On se moqua, sur tous les tons, du malade et de son médecin, et il se débita de si bonnes plaisanteries, que Nicolas finit par rire lui-même franchement, et se laissa emmener à condition qu'on lui permettrait de ne boire que du lait coupé.

Nicolas Poussin se grisa ce jour-là pour la première et la seule fois de sa vie. Il fut tout étonné le lendemain, et ses idées noires ne tardèrent pas à l'abandonner.

Cette aventure se passait en 1622. L'année suivante, les jésuites de Paris célébrèrent la canonisation de St-Ignace et de St-François Xavier. Nicolas Poussin avait de grandes obligations aux pères jésuites; il saisit cette occasion de leur témoigner sa reconnaissance, et peignit, à la détrempe, six tableaux représentant les principaux traits de la vie des deux saints. Le mérite de ces ouvrages, les plus considérables qu'il eût jamais exécutés, et les seuls que le public eût encore vus de lui, attira sur le jeune peintre l'attention du cavalier Marini.

Ce cavalier Marini était un bel esprit, fin courtisan, charmant causeur, politique de ressource, et jouissait d'un grand crédit à la cour, où il était venu à la suite de Marie de Médicis. Il s'intéressa au jeune artiste et l'attira chez lui, où se réunissaient à certains jours beaucoup d'hommes éminents par leur naissance et leur réputation de science et d'esprit.

C'était surtout auprès de ces derniers, des savants et des lettrés, que Nicolas Poussin ambitionnait les droits de la familiarité, car il voulait donner à son esprit tous les genres de culture, beaucoup moins par le simple désir de savoir, que pour satisfaire à ses goûts réfléchis, à son instinct de philosophe et de songeur, qui le suivait du bord de la rivière jusqu'au milieu de ses livres et au sein des belles et brillantes conversations auxquelles il assistait chez le cavalier Marini en modeste auditeur et en disciple timide.

Ce qu'il cherchait surtout à découvrir chez les poëtes, les historiens et les philosophes des anciens âges, comme dans ce commerce réservé avec quelques-uns de ses plus spirituels contemporains, c'était, selon l'expression de Reynolds, « cette partie » de la philosophie qui met à découvert le cœur de l'homme, et » qui a rapport au caractère et aux affections. » Aussi peut-on s'étonner que le Poussin ne soit pas devenu un peintre d'expression, que sa peinture impressionne surtout par le sentiment répandu dans l'ensemble des compositions, où les figurent concourent avec les objets à l'effet général, souvent réduites au rôle d'accessoires et rarement destinées à résumer l'intérêt.

Nicolas mena cette agréable existence pendant une année. Le cavalier Marini s'était décidément fait son Mécène, et ce patronage avait produit pour l'artiste d'excellents résultats; il vivait sans peine, presque à l'aise, grâce à quelques commandes qu'il devait à la recommandation de son protecteur, et lorsque celui-ci partit pour Rome, en 1625, pour aller saluer le cardinal Maffeo Barberini, son ami d'enfance, récemment élevé au pontificat sous le nom d'Urbain VIII, il l'eût accompagné sans les engagements qu'il avait pris à l'égard de plusieurs tableaux et auxquels il tenait à satisfaire. Il avait à terminer entre autres *la Mort de la Vierge*, ouvrage d'assez grande dimension, entrepris pour la corporation des orfèvres, qui présentait chaque année un tableau à Notre-Dame.

Marini tenta en vain de l'enlever à ses obligations; Nicolas Poussin avait donné sa parole, rien ne put l'y faire manquer, pas même l'avantage de faire commodément, en compagnie du généreux italien et à ses frais, ce voyage de Rome qui le préoccupait sans cesse et qu'il fut forcé d'ajourner à l'année suivante.

A Rome, où il arriva cette fois sans encombre, le Poussin re-

trouva le cavalier Marini, qui l'accueillit à bras ouverts et lui reprocha amicalement d'avoir tant tardé. Le pauvre poète était étendu sur une chaise longue.

— « J'ai cru que nous ne nous reverrions plus, mon pauvre Poussin, lui dit-il, je souffre, je souffre affreusement, l'air de mon pays me tue au lieu de me rendre la santé que je venais lui demander. Ne deviens jamais homme de cour; on mène là une vie qui use promptement : regarde où j'en suis; il y a trois mois que je n'ai bougé; la goutte me tient par les pieds; je ne sais quel fléau habile le coffre, mais il le dévore à cruels petits coups de dents. Je n'ai pourtant que cinquante-six ans, et j'avais résolu de ne plus vivre que pour les Muses; j'aurai tout au plus le temps de revoir mon poème d'*Adonis*. C'est le chant du cigne! »

Nicolas Poussin aimait véritablement le cavalier Marini; il fut amèrement touché de l'état où il le voyait et hasarda quelques-unes de ces consolations et de ces encouragements qui ne sauraient faire prendre le change aux malades dont la tête n'est point affaiblie.

« Dispense-toi de me consoler, lui dit le poète; je n'ai pas peur; je ne veux pas mourir sans t'assurer une protection qui te tienne lieu de la mienne. Je te ferai connaître au cardinal Barberini, il est neveu du Pape. J'ai lieu de penser qu'il aura pour toi autant de bon vouloir que j'en avais moi-même, et que tu ne perdras pas au change. »

Le Poussin fut en effet présenté par le cavalier Marini à son ami le cardinal, et, peu de temps après, Marini, sur l'ordre des médecins, prit le chemin de Naples, où il ne tarda point à mourir. Le cardinal Barberini partit presqu'aussitôt pour ses légations de France et d'Espagne.

Le Poussin se trouva donc à Rome ce qu'il avait été à Paris en y arrivant pour la première fois : un pauvre artiste inconnu, sans appui, et réduit aux expédients. Rien n'est plus propre à faire ressortir les qualités d'un esprit résolu, confiant dans sa volonté, et doué de persistance, que ces vexations auxquelles le commun des hommes ne sait opposer que des imprécations stériles. Le Poussin était une de ces natures que n'atteint pas le découragement. Il marchait dans la voie de l'art, sans marchander avec la fatigue, sans prendre garde aux rudesses du sentier, animé d'une imperturbable ferveur. Il combattait contre les obstacles qui s'opposaient à ses vues finales, et se raidissait contre le faillible de son humaine nature.

La vie du Poussin pendant les premiers temps de son séjour à Rome me paraît un admirable enseignement de patience, presque d'héroïsme, à offrir à ceux qui poursuivent la même destinée. Il est parmi les hommes qui se vouent aux arts ou aux lettres, un petit nombre de privilégiés que le public se hâte de prévenir; une seule qualité supérieure ou même un défaut brillant est ordinairement pour eux la cause de cet engouement. Il en est d'autres dont le génie, patient et laborieux ouvrier, élève lestement son édifice, et ne craint pas de passer de longues années à en établir carrément et profondément la base, à choisir les matériaux un à un, en ayant soin de les peser et de les mesurer exactement pour être sûr de leur aloi. Ceux-là songent à l'avenir et à la postérité, ou plutôt ils bâtissent pour la postérité, croyant ne bâtir que pour eux-mêmes; ils ne cherchent pas la vogue ordinairement aveugle dans le partage de ses prédilections; ils jouissent presque autant de leur peine, tant qu'elle dure, que de son résultat lorsque la gloire et la fortune la couronnent. Ils confinent leur vie dans la recherche du vrai et du bien; le seul chagrin qui les atteignent, c'est la conscience d'une erreur préjudiciable à leur entreprise. Le goût naturel pour la vie simple et retirée leur rend le désintéressement facile, et les met à l'abri du traquenard où tombent trop souvent beaucoup d'excellents génies destinés à mieux que la richesse et que la vogue.

Tel était, à ce qu'il me semble, le caractère de Poussin. Rien ne le peint mieux que cette sérénité avec laquelle il s'en allait, comme un curieux qui a des loisirs, mesurer les statues antiques en compagnie du sculpteur Duquesnoy et de l'Algarde, quand la misère l'attendait accroupie à la porte, assise à son triste foyer, quand la tirelire à laquelle il destinait d'illusoires économies sonnait creux, et quand son dîner dépendait encore de la bonne volonté d'un marchand d'estampes pour lequel il travaillait quelquefois, et qui n'était pas toujours d'humeur à lui faires des avances. Elle est éteinte à jamais, la race de ces vigoureux artistes qui à trente ans dînaient d'admiration devant la belle statue d'Antinoüs et s'imaginaient avoir bien dîné.

Voilà qui a l'air d'une plaisanterie : c'est pourtant presque une réalité. Le Poussin, faisant plus tard à M. de Chantelou le récit de ses misères de jeunesse, lui disait :

« Il m'est arrivé de me coucher sans avoir pris aucune nour- » riture de toute la journée, non parce que je n'avais pas de » quoi me présenter à l'auberge, ce qui m'arrivait pourtant plus » d'une fois, mais c'est qu'ayant passé beaucoup de temps à con- » sidérer les beaux ouvrages de l'antiquité, je ne pouvais me » résoudre à entrer dans une salle de cabaret, où tout est ordi- » nairement laid à voir. Ces contrastes m'étaient douloureux. » J'aimais mieux remettre mon repas au lendemain; et notez que » c'était à peine un sacrifice, car je ne sentais vraiment pas la » faim, ayant en tête bien d'autres choses. »

Ce qu'il avait surtout en tête, il l'a confié lui-même à l'un de ses comtemporains, qui devint son biographe; ce qu'il avait dis-je, en tête, c'était le projet d'une espèce de croisade en faveur des grands principes oubliés, c'était une réforme que rendait nécessaire à ses yeux la confusion dont la peinture italienne commençait à offrir le spectacle. Les Carraches étaient morts, le Dominiquin avait beau faire pour continuer leur tâche, on le traitait comme un vieillard atteint de folie; les écoles sérieuses s'étaient morcelées en coteries criardes, dont la vérité était le moindre souci, et la question de l'art n'étant plus expliquée par les maîtres, qui l'avaient apprise dans le livre de la nature, commençait à se perdre dans le dédale de l'imaginaire. Le mal était déjà si avancé, qu'il demandait une cure héroïque. Il ne fallait plus songer seulement à le traiter au moyen de palliatifs, il fallait l'arracher violemment, ou lui faire sa part, comme, dans un incendie, on fait la part du feu.

Le tableau des Philistins fut la déclaration de guerre du Poussin aux partisans des mauvaises manières, qui étaient en possession de la vogue. L'imitation de la nature et le culte de la beauté antique s'y posaient en principe. La nature et l'antiquité tels furent toujours, en effet, les modèles favoris du Poussin. Il étudiait la nature avec une minutie qui lui attira de nombreuses railleries. Rien ne paraissait plaisant comme ce peintre qui avait la prétention de régénérer l'art en copiant d'après nature jusqu'aux pierres des chemins. — Il est vrai qu'il ne faisait jamais une excursion dans la campagne sans rapporter un sac rempli de cailloux et de mousses, et qu'il les étudiait scrupuleusement comme il aurait pu faire d'une partie du corps humain. Il en convenait volontiers, et disant à un de ses amis qui lui reprochait ces précautions comme une manie :

« Pensez-vous qu'il y ait quelque différence entre un caillou » et un morceau de bois? et s'il y a en effet une différence entre » ces deux objets, connaissez-vous un motif qui dispense le » peintre de l'exprimer? »

Ce sont là des minuties. Mais ces petits faits et ces particularités imperceptibles ont leur importance dans une biographie, et me paraissent très-propres à compléter un caractère.

Vigneul de Manvil demandait un jour à cet homme qui avait peint des cailloux d'après nature, par quel voie il était arrivé à un si haut rang parmi les plus grands peintres.

— En effet, il n'avait rien négligé, il avait donné des veilles à toutes les sciences. Il savait l'anatomie mieux qu'aucun praticien de son temps; il savait l'histoire comme un bénédictin; il

avait seul appris la perspective, et, en fait d'architecture, personne ne lui était supérieur; il connaissait sa Rome antique, comme les botanistes connaissent leur flore de prédilection; l'archéologie, il l'avait fouillée en tous sens; il savait le nom des ustensiles et des habits dont les anciens faisaient usage; aussi, quelques-uns de ses premiers tableaux peints sur panneaux et en détrempe seroient-ils pris facilement pour des peintures du temps de Pompée. Les attitudes simples et nobles rappellent *les Noces aldobrandines*, et les draperies ont toutes ce beau pli qui ne s'est plus retrouvé depuis que la braie et le sayon des Gaulois ont remplacé la tunique et la toge.

Mais aucune des sciences nécessaires à un peintre n'avait plus d'importance aux yeux du Poussin, que l'architecture. De même qu'il n'oublie jamais, s'il veut représenter un beau jeune homme, de le modeler d'après le Méléagre du Vatican, de même a-t-il toujours soin de placer au fond de ses grands paysages quelques monuments de la vieille Rome. Dans son tableau de la Mort d'Eurydice, le pont et le château de Saint-Ange occupent avec la tour de Néron, le plan intermédiaire, et l'on retrouve encore le château de Saint-Ange, dans une de ses expositions de Moïse, le sujet qu'il a traité le plus souvent. Ce n'était pas seulement par goût particulier, c'était surtout afin d'opérer, par l'exemple, une réaction plus décisive dans la peinture, que le Poussin s'était attaché à recueillir le sentiment profond et simple à la fois qui est le secret de la beauté antique. Mais son archaïsme n'allait point jusqu'à lui faire méconnaitre les grands maitres de l'art. Il avait pour les œuvres de Raphaël un tel respect et une admiration si grande, qu'il tremblait à l'idée d'entreprendre un ouvrage destiné à prendre place dans une salle où se trouvait un Raphaël.

En 1643, M. de Chantelou, premier maître d'hôtel du roi, écrit pour lui commander un tableau représentant le ravissement de saint Paul. Il le prévient qu'il le placera auprès d'une petite toile de Raphaël. « Je crains que la main ne me tremble à l'idée » d'un si redoutable voisinage, lui répond le Poussin, et je me » résoudrai avec peine à commencer le tableau, si vous ne pro- » mettez qu'il ne servira que de couverture à celui de Raphaël. »

Voilà qui est bien humble et bien respectueux; mais il faut dire toute la vérité : en grattant la modestie d'un homme on ne manque jamais, même chez le moins vaniteux, de rencontrer une légère couche d'amour-propre. L'année suivante le Poussin envoie, enfin, à M. de Chantelou, le tableau que celui-ci lui demandait avec instance, et il l'accompagne d'une seconde lettre où il lui dit :

« Je vous supplie, tant pour éviter la calomnie que la honte » que j'aurais de voir mon tableau en parangon de celui de » Raphaël, de le tenir séparé et éloigné de ce qui pourrait le rui- » ner et lui faire perdre si peu qu'il a de beauté. »

Ce mélange de modestie et d'amour-propre ou plutôt de légitime sollicitude pour son œuvre, apparait encore dans le soin que prend toujours le Poussin d'expliquer par écrit aux personnes auxquelles il envoie des tableaux, le sujet qu'il a voulu traiter. Il a peur de n'avoir pas exprimé assez clairement sa pensée, et va au-devant de la critique. En 1655, en envoyant à ce même M. de Chantelou un autre tableau dont le sujet était la Vierge consolatrice, il le prévient qu'il n'y trouvera pas réunis tous les charmes du coloris.

« Mandez-moi librement là-dessus votre avis, lui dit-il. — » Mais je vous prie de considérer que tous les talents de la pein- » ture ne sont pas donnés à un seul homme; qu'ainsi il ne faut » pas chercher dans son ouvrage ceux qu'il n'a pas reçus. Je sais » bien que toutes les personnes qui le verront ne seront pas d'un » même sentiment, parce que les goûts des amateurs de la pein- » ture ne sont pas moins différents que ceux des peintres, et » cette différence de goût est cause de la diversité qui se trouve » dans les jugements des autres. »

Il continue par une dissertation dans laquelle il s'applique à démontrer que les peintres comme les sculpteurs de l'antiquité ont excellé chacun dans son genre particulier, mais que pas un n'a réuni toutes les perfections.

Le Poussin avait aussi voué une grande vénération au Dominiquin. Il l'avait fréquenté vers la fin de sa triste existence, et voici à quelle occasion s'étaient établies entre eux ces relations que le Poussin ne rappelait jamais sans verser de pieuses larmes.

Le Dominiquin ayant appris qu'un jeune peintre français, arrivé à Rome depuis un an, recherchait dans les églises les tableaux de sa main pour les copier, ne put résister, lui qui ne comptait guère autour de lui que des envieux et des détracteurs, au plaisir de connaitre cet ami que le hasard lui envoyait. Il se fit transporter, tout malade et perclus qu'il était de rhumatismes aigus, dans une chapelle où le Poussin achevait en effet de copier un de ses tableaux.

Le Poussin, qui n'aimait pas les curieux, parut contrarié de cette singulière visite. Il allait même abandonner pour ce jour-là son ouvrage, et se disposait à renfermer sa palette, lorsque le Dominiquin, devinant son sentiment, s'approcha de lui en s'appuyant sur une béquille et lui dit en souriant :

— Vous n'aimez pas les importuns, jeune homme? Moi non plus, je ne les ai jamais aimés; mais quand j'avais votre âge et que je copiais comme vous les œuvres des vieux maitres, si l'un d'eux fût venu regarder, par-dessus mon épaule, comment je m'y prenais pour reproduire après lui la forme dont il avait revêtu sa pensée, je n'aurois pas pour cela mis de côté ma palette, je me serais écarté pour lui laisser librement regarder mon travail, et j'aurais été bien heureux d'avoir son avis.

Le Poussin considérait avec étonnement ce bizarre paralytique qui s'était assis sans façon sur son escabeau, et grattait avec le bout de sa béquille la main du personnage principal.

— « Eh! là, signor, êtes-vous fou? dit-il, en lui retenant le bras.

— » On le dit, mon enfant, mais ce n'est pas vrai. Non, le Dominiquin n'est pas fou, et il peut encore donner un bon conseil.

— » Le Dominiquin! Quoi! le grand Dominiquin! s'écria le jeune homme.

— » Le pauvre Dominiquin; oui, lui-même, vous le voyez tel que l'ont fait le chagrin et les années, répondit le grand peintre.

» Ce n'est plus grand'chose que ce Dominiquin, ce n'est plus qu'un misérable corps détraqué, il peut à peine tenir le pinceau quand la douleur lui laisse un peu de trêve, et il est mort pour beaucoup de gens. D'ailleurs, quand il aurait encore bien des années de vie à espérer, personne ne veut plus de lui; c'est tout comme s'il était dans la tombe. — Le Dominiquin est venu vous trouver jeune homme, pour vous rendre un bon service en échange de l'estime que vous avez pour lui; il est venu vous conseiller de ne pas songer à marcher sur ses traces, si vous voulez arriver à la fortune et à la renommée. — Vous voyez bien cela, dit-il en montrant son tableau, c'est de la vraie peinture, de la grande peinture, de l'art consciencieux. Eh bien! cela mène à l'hôpital. N'en faites jamais. Malgré cette faute, que j'ai remarquée dans la main de St. Thomas, je vois que vous êtes en chemin de devenir un grand artiste; changez vite de route. Livrez-vous à l'extravagance de votre imagination, si vous en avez; inventez quelque chose qui ne soit pas la nature, et ne copiez pas ceux qui l'ont interprétée avec amour. »

On peut se faire une idée des sentiments que dut éprouver le Poussin en écoutant cette lamentable plainte. Il répondit au Dominiquin qu'il était prêt à souffrir comme lui pour l'art et l'accompagna jusqu'à sa demeure le chapeau à la main. Depuis ce jour jusqu'au moment où Zampieri, délivré de la maladie cruelle qui lui faisait vivement désirer la mort, retourna à Naples chercher d'autres souffrances, il devint l'ami du grand peintre, et pour ainsi dire son élève. On sait qu'il paya plus tard à la mémoire du Dominiquin sa dette de reconnaissance, en obtenant

que la Communion de S^t. Jérôme, reléguée dans un grenier, fût placée en face de la Transfiguration de Raphaël.

La vie du Poussin avait été une vie d'étude et de privations, depuis le départ du cardinal Barberini. Il passa par toutes les épreuves de la plus rude misère, et les supporta avec cette constance qui vient surtout de la confiance instinctive qui est le privilége des hommes appelés à une grande destinée.

Duquesnoy l'avait heureusement fait connaître au cavalier del Pozzo. Le cavalier del Pozzo appartenait à une famille opulente, dans laquelle le goût des arts se transmettait comme un patrimoine; il était en outre l'ami du cardinal Barberini, et, grâce à cette liaison aussi bien qu'à sa fortune, il exerçait, sur un cercle assez étendu, une influence d'Aristarque. Il y avait longtemps qu'il proclamait l'approche de la décadence, et qu'il essayait de remettre en honneur les principes de l'art antique. Dès ses premiers entretiens avec le jeune peintre français, il sentit qu'il existait entre eux une communion de sentiments, d'espérances et de projets, qui lui fit admettre le jeune Français comme un précieux auxiliaire. Il lui ouvrit à deux battants la porte de sa maison, où le Poussin trouva le moyen de nouer des relations utiles, et devint si véritablement son ami, que le Poussin ne craignait pas, dans ses jours de détresse, de puiser dans sa bourse.

Enfin, le cardinal Barberini revint de ses légations et lança définitivement le Poussin, en lui commandant tableaux sur tebleaux. Ce fut d'abord *la Mort de Germanicus*, puis *la Prise de Jérusalem par Titus*, puis le *Triomphe de Titus*, et bien d'autres encore, qui furent généreusement payés. Enfin, il fut chargé, grâce au cardinal Barberini, de peindre le modèle d'une mosaïque qui devait être exécutée à Saint-Pierre de Rome. Ce tableau, dont le sujet est le martyre de saint Érasme, est le seul auquel il ait mis son nom, et il le signa, « afin, disait-il, que les ignorants » ne confondissent pas sa faible production avec les ouvrages des » grands maitres qui ont orné ce superbe édifice. »

Dès ce moment, la réputation du Poussin alla toujours grandissant; il était désormais passé au rang des maitres. L'Académie française de peinture n'était point encore établie à Rome; elle ne le fut qu'en 1665, grâce à Lebrun, à qui revient tout l'honneur de cette fondation; mais beaucoup de jeunes artistes français, tentés par l'exemple du Poussin, allaient à Rome travailler sous sa direction; de ce nombre étaient Lebrun et Mignard, qui tous deux lui avaient été recommandés par le chancelier Séguier; il leur faisait exécuter des copies d'après les plus grands maitres, et mettait à former leur goût le soin consciencieux qu'il avait mis à se former lui-même; aussi la paresse, la dissipation et la négligence de Mignard le chagrinaient-elles fort; il avait fini par désespérer pour lui de l'avenir. « On n'arrive pas à un talent sûr et » sérieux, lui disait-il, sans un travail persévérant, une recher- » che opiniâtre de ce qu'on a seulement pressenti ou entrevu. »

Dans le recueil de ses lettres, dû aux soins de M. Quatremère de Quincy, on trouve son opinion sur Mignard, et ses prévisions en ce sens plus d'une fois témoignées. Ce dernier était âgé de trente-huit ans, lorsque le Poussin s'exprimait ainsi à son sujet dans une lettre adressée à M. de Chantelou, le 16 août 1648 :

« J'aurais déjà fait faire mon portrait pour vous l'envoyer » comme vous le désirez; mais il me fâche de dépenser une » dizaine de pistoles pour une tête de la façon de M. Mignard, » qui est celui qui les fait le mieux, bien qu'elles soient froi- » des, fardées, sans force, ni vigueur. »

Il eût été facile au Poussin de faire une brillante fortune; mais qu'avait-il besoin de richesse? Il n'aimait ni le monde ni son bruit; il aimait la retraite, les loisirs studieux, pas beaucoup la gloire, mais la gloire bien plus que le profit, et, par-dessus tout, l'art. Il est, je le crois bien, le seul homme qui ait jamais discuté à propos du prix de son œuvre pour le faire diminuer. C'est pourtant ce qu'il fit maintes fois. Un jour, entre autres, ayant reçu cent écus d'une *Conversion de saint Paul*, il en prit cinquante et renvoya le reste.

Tout le secret de ce désintéressement si peu ordinaire est dans l'antipathie qu'éprouvait le Poussin pour ce qui peut compliquer la vie. Il en voulait bien étendre le matériel autant qu'il le faut absolument pour exister à l'aise mais dans ce matériel il n'y avait point un vide pour le superflu. Ce qu'on appelle un train de maison l'eût rendu le plus malheureux des hommes.

Le cardinal Mancini l'étant venu visiter un soir il le reconduisit, une lampe à la main, jusqu'à la dernière porte, qu'il ouvrit lui-même.

— « Je vous plains de n'avoir pas un seul valet, lui dit le cardinal.

— » Et moi, je plains Votre Éminence d'en avoir un si grand nombre, » répondit le Poussin.

Tout l'homme est dans ce mot. De crainte d'embarras, le Poussin n'avait pas en effet un seul serviteur. Du temps de sa grande misère il avait épousé Marie Dughet, dont le père l'avait recueilli charitablement chez lui pendant une longue maladie. Il s'était marié par reconnaissance et point du tout par goût pour la famille, que le ciel ne lui envoya pas. Sa femme était la gouvernante, le personnage de confiance chargé de veiller aux menus intérêts du ménage, et jamais son intérieur ne perdit cette physionomie un peu froide et sèche.

Ce n'était point de sa part rétrécissement de cœur ou d'esprit. Il appréciait les bonnes et simples qualités de Marie Dughet, et la traitait avec affection, mais il n'avait jamais éprouvé de passion vive ni pour elle ni pour aucune autre femme. Quelques années après son mariage, le Poussin avait adopté le frère de sa femme, Gaspard Dughet, qui devint un peintre de mérite. Il lui fit faire de bonnes études, pourvut largement à tous ses besoins, sans pour cela changer quoi que ce fût à son train de vie personnel. Une telle conduite fait aisément tomber le reproche d'égoïsme adressé au Poussin par un de ses biographes.

La simplicité de ses goûts, l'apparence mesquine de ses habitudes privées, indices ordinaires d'un esprit étroit, n'empêchaient pas qu'il ne fût dans le monde un convive agréable, un causeur et un raisonneur brillant; même il aimait à passer pour tel. Il allait volontiers à une fête, mais il n'en donnait pas; et il ne faut pas croire que ce fût par avarice : on a vu qu'il ne tenait guère à l'argent; c'était toujours par horreur du dérangement et du tumulte dans son intérieur.

Depuis son arrivée à Rome jusqu'en 1639, le Poussin n'avait jamais songé à revenir en France; mais il accueillait cordialement les Français que le goût des voyages ou l'amour de l'art amenait à Rome; c'est ainsi qu'il avait connu le peintre Stella et nombre de personnages distingués, qui n'allaient pas baiser la mule du Pape sans faire un pèlerinage jusqu'à la demeure de l'artiste, cette petite maison du Pincio où il avait de si chères habitudes, qu'il ne fallut rien moins qu'une lettre de la main de Louis XIII pour la lui faire momentanément abandonner.

Parmi les personnes qui étaient venues ainsi lui rendre visite en passant, se trouvaient M. Desnoyers, secrétaire d'État et surintendant des bâtiments de la couronne, et M. de Chantelou, maître-d'hôtel du roi, qui revinrent enthousiasmés. M. Desnoyers représenta au roi que c'était grand dommage pour la France de laisser un Français de si grand talent enrichir l'Italie des productions de son pinceau, et la décoration de la grande galerie du Louvre ayant été décidée, le roi le chargea d'écrire au Poussin pour l'engager à venir prendre la direction des travaux.

M. Desnoyers connaissait l'attachement du Poussin à ses amis de Rome, à sa maison, à la ville même où il avait souffert et triomphé de l'adversité; il débuta par des lettres insinuantes, et toutes intimes, remplies de protestations d'amitié, et d'offres de service au cas où il lui viendrait à l'idée de faire un voyage en France; puis il lui fit entendre que le roi et le cardinal désiraient

vivement son retour pour lui confier les travaux de la galerie. Mais le Poussin se montra par ses réponses si peu tenté de céder à ses insinuations, que M. Desnoyers se décida à lui écrire une dépêche officielle à laquelle était jointe une lettre du roi.

« Cher et bien aimé, lui écrivait Louis XIII, nous ayant été » fait rapport par aucuns de nos plus spéciaux serviteurs, de » l'estime que vous vous êtes acquise, et du rang que vous tenez » parmi les plus fameux et les plus excellents peintres de l'Italie; » et désirant à l'imitation de nos prédécesseurs, contribuer autant » qu'il est possible, à l'ornement et décoration de nos maisons » royales, et appelant auprès de nous ceux qui excellent dans » ler arts, nous vous faisons cette lettre pour vous dire que nous » vous avons choisi pour l'un de nos peintres ordinaires, et que » nous voulons dorénavant vous employer en cette qualité. A » cet effet, notre intention est que, la présente reçue, vous ayez » à vous disposer de venir car deça, où les services que vous nous » rendrez seront aussi considérés que vos œuvres et votre mérite » le sont dans les lieux où vous êtes. »

Rien n'était plus flatteur pour le Poussin et plus capable de le séduire, que cette missive de son roi; n'eût-ce été que par respect, il était prêt à se mettre en route pour venir en France, la politesse de Louis XIII valant bien au moins une visite; mais certains mots de la lettre que lui écrivait en même temps M. Desnoyers le firent réfléchir. Après lui avoir offert mille écus pour ses frais de voyage, autant pour son traitement de chaque année, un logement commode dans la maison du roi, soit au Louvre à Paris, ou à Fontainebleau, à son choix, il ajoutait : « Vous voyez » clair maintenant dans les conditions qu'on vous propose et que » vous avez désirées. Il reste à vous en dire une seule, qui est » que vous ne peindrez pour personne que par ma permission; » car je vous fais venir pour le roi, non pour les particuliers. »

Cette abdication de sa liberté n'allait pas au Poussin. Il avait à grand'peine acquis son indépendance et tenait à travailler pour qui cela lui plaisait. La crainte d'une sorte d'esclavage, tout au moins d'une sujétion si étroite, servit de contrepoids fâcheux à l'honneur que lui faisait le roi de lui écrire en personne. Il répondit d'abord à M. Desnoyers que plusieurs travaux commencés pour des personnes qu'il tenait à satisfaire, ne lui permettaient pas encore d'effectuer son voyage auquel il craignait que son état de santé ne s'opposât définitivement. Le fait est qu'il souffrait cruellement de la pierre ou de je ne sais quel autre mal de la même famille, qui l'avait déjà livré aux chirurgiens; mais le mal lui laissait des trèves de plusieurs mois, et ne l'eût pas empêché d'aller en France, s'il en avait eu bien envie; comme il n'en était que médiocrement tenté, il se fit encore plus souffrant qu'il n'était, afin de gagner au moins le temps de faire toutes ses réflexions. Enfin, il donna décidément sa parole, mais sans fixer l'époque de son voyage.

« J'ai estimé, écrit-il le 17 août 1639 à M. Lemaire, d'avoir » fait une grande folie en donnant ma parole et en imposant l'obli- » gation, avec une indisposition telle que la mienne, et dans un » temps où j'aurais bien plus besoin de repos que de fatigue, de » laisser et abandonner *la paix et la douceur de ma petite maison* » pour des choses imaginaires qui succéderont peut-être tout au » rebours. »

Et pour faire croire au dépit qu'il éprouve d'être retenu par la maladie, il ne craint pas de s'en prendre aux médecins.

« Après avoir renoncé à toutes mes pratiques, accommodé » mes affaires, il faut tomber de rechef, je n'ose dire entre les » mains des médecins, mais des bourreaux qui, d'un petit mal, » m'ont conduit à un terme qui me donne fort à craindre pour » ma personne. » (13 septembre 1639. Lettre à M. Desnoyers).

On commençait à Paris à ne plus croire beaucoup à l'impatience simulée du Poussin. Des lettres particulières informaient M. Desnoyers que le Poussin se portait aussi bien que possible et qu'il faisait avec ses amis de longues excursions à la campagne. Il ne disait donc pas la vérité bien pure quand il appelait les médecins des bourreaux qui l'attendaient pour le torturer; les médecins pensaient, au contraire, que sa guérison s'achèverait sans opération, et ils auraient eu beau jeu à lui faire un procès à propos de cette diffamation.

Cependant on espérait encore le voir arriver un jour ou l'autre lorsqu'une nouvelle lettre de lui vint lever tous les doutes sur ses intentions. Voici une partie de cette lettre; elle est du 15 décembre 1639, et adressée à M. Desnoyers :

« Le devoir de la révérence que je professe envers vous, Mon- » seigneur, m'oblige à vous notifier la cause de mon retarde- » ment. J'étais bien résolu de vous aller servir, et extrêmement » honoré d'en avoir les occasions; mais l'espérance que j'avais » de prouver, par les effets, mes bonnes dispositions, m'a » abusé, car je suis réduit en tel état, que je me vois forcé de » changer de dessein, et de supplier votre bonté de me dispen- » ser de mon vœu, puisqu'en peu de temps je suis devenu inutile, » ne m'ayant demeuré que le regret de vivre. »

Il devint évident aux yeux de l'intendant des bâtiments de la couronne que le Poussin ne viendrait pas, à moins qu'on n'allât le chercher, et M. de Chantelou, qui était devenu son secrétaire, partit à cet effet sur l'ordre du cardinal, avec recommandation de ne négliger aucune caresse, aucune flatterie, aucune libéralité même, pour arracher ce temporiseur à l'Italie.

Il ne fallait rien moins en effet qu'une démarche personnelle de la part d'un homme qu'il aimait, pour mettre un terme aux hésitations du Poussin. Tout en restant attaché de cœur à cette patrie qu'il revendiquait malgré le peu d'aide et l'appui qu'il y avait rencontré à son début, tout en disant qu'il désirait la gloire pour elle bien plus que pour lui, il s'était fait en quelque sorte de l'Italie une seconde patrie à laquelle il tenait par les liens puissants de l'habitude et de la reconnaissance. Il était rompu aux mœurs italiennes; il avait pris l'habit italien, et sa langue maternelle était pour lui comme un idiome étranger qu'il ne parlait plus couramment. On peut presque dire que l'accent italien perce dans ses lettres. Ainsi il y dit *benevolence* au lieu de bienveillance, *destourbier* pour désordre. On dirait qu'il les a d'abord écrites en italien pour les traduire en français.

Cependand il ne put résister à la haute marque d'estime que lui donnait le cardinal, en lui envoyant un ambassadeur, et se laissa emmener. Il arriva en France à la fin de l'année 1640, et s'y vit traité avec tant de bonne grâce, qu'il en écrivit presque sur un ton joyeux à l'archevêque de Pise, Carlo Antonio del Pozzo. Presque toute l'histoire des dernières années du Poussin se trouve contenue dans sa correspondance intime. On sait que ces documents sont les plus précieux auxquels on puisse recourir, parce que l'homme s'y peint lui-même, et s'y laisse aller, sans préoccupation étrangère, au besoin d'ouvrir son cœur à toutes les impressions.

(*La fin prochainement.*)

DESSINS. — La première livraison de *la Renaissance*, contient un titre imprimé en couleur, et une planche à l'eau forte, *les Joueurs de dés*, gravée par M. Wilhem Linnig, d'Anvers.

Notre deuxième numéro, renferme un dessin de Puttaert, rehaussé de deux teintes, *d'après Decamps*, et dans notre troisième feuille (qui est celle-ci), se trouve un dessin original de feu Charlet, intitulé : *Le héros de la Manche*.



PARTIE LITTÉRAIRE.

MICHEL MONTAIGNE ET SON CHATEAU.

A huit lieues de Bergerac, dans l'ancien Périgord, est la commune de St-Michel, qui n'a de remarquable que le château où est né, où a résidé Michel Montaigne, où il a écrit ses immortels *Essais*. Il s'élève sur un petit plateau de la rive droite de la Dordogne. Le parterre, les bâtiments et la cour forment un parallélogramme. En face, lorsqu'on entre, sont les chais, à droite les écuries, à gauche le principal corps de logis qui se compose de deux tours irrégulières et de deux pavillons. Derrière l'édifice et le long de la façade à l'ouest, règne un petit parterre, bordé d'une terrasse à balustrade, d'où l'on découvre les riches coteaux du Périgord et du Bordelais. De l'autre côté de la cour, aux angles du mur d'enceinte, s'élevaient deux tours qui communiquaient par une galerie. Une de ces tours, celle à l'angle du nord, et qui est actuellement en ruines, était habitée par la femme de Montaigne. L'autre était la demeure du célèbre philosophe dont elle a conservé le nom. Cette tour est encore à peu près telle qu'il l'a décrite dans ses *Essais*. Au rez-de-chaussée est la chapelle, dont on a fait ensuite les archives. La chambre à coucher de Montaigne occupait le premier étage, et l'on y voit sa cheminée et ses deux fenêtres à profondes embrasures. Cette chambre communique à une autre placée dans une tour carrée accolée à la tour ronde. C'est là que Montaigne se tenait les jours de froid. Au deuxième étage, celui dont il a parlé avec le plus de complaisance, était sa bibliothèque; les poutres qui soutiennent le plafond étaient ornées de sentences grecques et latines, écrites en noir sur un fond clair. Ces inscriptions sont encore lisibles; en voici quelques-unes,

En grec :

Ce ne sont pas tant les choses qui tourmentent l'homme, que l'opinion qu'il se forme de ces choses.

Il n'est point de raisonnement auquel on ne puisse opposer un raisonnement contraire.

Le souffle enfle les outres; l'opinion enfle les hommes.

En latin :

Cendre et poussière, de quoi t'enorgueillis-tu ?

Notre entendement erre en aveugle dans les ténèbres où il ne peut apercevoir la vérité.

On lit en plus gros caractères, sur la poutre du milieu, cette devise du sage : *Je ne comprends pas, je m'arrête, j'examine.*

A la bibliothèque est joint un petit cabinet. Là étaient des peintures à fresque que le temps avait dégradées, mais que les scrupules d'une vieille demoiselle ont dégradées davantage. Elle en trouvait les sujets peu décents. Avec un fer aigu, elle a déchiré le sein d'une Diane, où reposait mollement la tête d'Endymion; les bras délicats de Vénus qui pressaient amoureusement le dieu de la guerre, ont tout à fait disparu sous une couche de peinture grise; et ce pauvre Vulcain lui-même n'a pas été épargné. Mais ce qui reste encore de ces peintures ne donne pas une haute idée du talent de l'artiste auquel on les devait. Elles sont d'un dessin peu correct, d'une exécution mesquine; et certes, en les perdant, on n'a pas perdu grand'chose: mais les yeux de Montaigne s'étaient souvent reposés sur elles; mais plus d'une fois peut-être ces figures avaient égayé son imagination attristée: ce devait être une raison de les conserver avec soin comme tout le reste. Malheureusement, on ne trouve guère aujourd'hui de propriétaires de châteaux, à qui soient chers les souvenirs des temps reculés, et qui sachent respecter l'asile de ces hommes dont la France s'honorait.

Ce petit cabinet que rien n'a pu préserver de la dégradation, a vu Montaigne dans les moments les plus intéressants et les plus doux de sa vie. La lecture, premier plaisir des esprits paresseux, la lecture charmait ici la fuite de ses heures: aussi faut-il voir avec quelle reconnaissance il en parle et quel éloge il en fait ! « Ce plaisir, » dit-il, est le plus sûr et le plus à nous; il a pour sa part la con- » stance et la facilité de son service. Ce plaisir *côtoie tout mon cours,* » et m'assiste partout; il me console en la vieillesse et en la solitude; » il me décharge du poids d'une oisiveté ennuyeuse, et me défait à » toute heure des compagnies qui me fâchent; il émousse les poin- » tures de la douleur, si elle n'est du tout extrême et maîtresse. Pour » me distraire d'une imagination importune, il n'est que de recourir » aux livres...... C'est la meilleure munition que j'aie trouvée en cet » humain voyage. Je reconnais combien ils portent de secours à ma » vie, et plains extrêmement les hommes d'entendement qui l'ont à « dire. »

Au défaut de tous ses livres qui ont été dispersés, pourquoi ne retrouve-t-on pas, au moins, dans cet humble réduit, les deux ouvrages qu'il aimait de préférence, ce Sénèque : dont le tour sentencieux plaisait tant à son esprit, et ce Plutarque, si plein, si universel, qu'il appelait *le livre des livres* ? Mais de tout ce qui ménageait à Montaigne de si doux loisirs, *mollia scriptori otia*, il n'est resté dans ces lieux que la solitude et le silence : pas une table, pas un meuble qui lui ait appartenu. Notre philosophe cependant méritait d'autant moins une pareille preuve d'indifférence, que lui-même s'est écrié dans un endroit de son livre : « Quel contentement me seroit-ce » d'ouir quelqu'un qui me récitât les mœurs, le visage, la conte- » nance, les plus communes paroles et les fortunes de mes ancêtres! » Combien j'y serois attentif! Vraiment cela partiroit d'une mauvaise » nature, d'avoir à mépris les portraits de nos amis et prédécesseurs, » la forme de leurs vêtements et de leurs armes. Pour moi, j'en con- » serve l'écriture, le seing et une épée, et n'ai point chassé de mon » cabinet les longues gaules que mon père portoit ordinairement en » la main.»

A la vérité, Montaigne ajoute ensuite, comme s'il eût prévu la profonde négligence de ses descendants : « Si toutefois ma postérité « est d'autre appétit, j'aurois bien de quoi me revancher, car ils ne » sauroient faire moins de compte de moi que je n'en ferai d'eux en » ce temps-là. »

Plus favorisé tant qu'il vécut, cet excellent homme trouva dans l'affection des siens des secours que les infirmités lui rendirent bientôt nécessaires. « J'ai la vue longue, dit-il, saine et entière, mais » qui se charge et se lasse aisément au travail. » Pour amortir la blancheur du papier, il imagina de poser sur son livre une pièce de verre, et il s'en trouva d'abord très-soulagé. Cependant, devenu plus vieux, sa vue s'affaiblit sensiblement; et l'espèce de demi-jour qui pénètre dans son cabinet, en retraçant cette particularité de sa vie, rappelle aussi que dès lors il se fit lire ses auteurs favoris par sa fille ou par un de ses domestiques. Le même valet lui servait de secrétaire; c'était à lui qu'il dictait ses lettres, ses pensées et les différents chapitres de son ouvrage à mesure qu'il les composait. Cet homme lui ayant volé une partie de ses manuscrits : « Cela me console, » dit-il avec son insouciance accoutumée, qu'il n'y fera pas plus de » gain que je n'y ai fait de perte. »

Tel fut toujours Montaigne dans les petites choses comme dans les grandes. Paresseux par excellence, plein d'incurie pour ses intérêts, l'indépendance et l'oisiveté étaient ses deux maîtresses bien aimées. « J'aime à ne pas savoir le compte de ce que j'ai, dit-il quelque part, » pour sentir moins exactement ma perte. Ne pouvant régler les » événements, je me règle moi-même et m'applique à eux, s'ils ne » s'appliquent à moi. »

D'après cette humeur, dont l'empreinte se retrouve en mille endroits de son livre, il est facile d'imaginer combien notre philosophe devait se plaire dans cette petite retraite, qu'il avait choisie hors de son ménage et de son château. Partout, en effet, on croit y lire ces paroles si frappantes qui lui échappèrent sans doute dans un moment de mélancolie : « C'est grand'pitié d'être en un lieu où tout ce « que vous voyez vous embesogne et vous concerne..... Je me dérobe « aux occasions de me fâcher, et me détourne de ce qui va mal; car « c'est chose tendre que la vie et facile à troubler. »

Quel chagrin n'aurait-il donc pas aujourd'hui, s'il pouvait voir l'état de délabrement où l'on a laissé tomber sa retraite chérie et la chapelle qui se trouve au rez-de-chaussée! Au temps où la Ligue et la Réforme se disputaient parmi nous le gouvernement du royaume et des consciences, Montaigne nous apprend qu'on *lui toléra* la libre continuation du service divin dans la chapelle de sa maison, bien que toutes les églises d'alentour eussent été détruites par ses voisins. Il faut croire que la sagesse de son esprit, autant que la douceur de ses mœurs, lui valut ce privilége assez extraordinaire pour l'époque.

Les huguenots ne pouvaient moins faire, sans doute, en faveur d'un homme qui disait naïvement : « Je me contente de vivre une « vie seulement excusable, et qui ne pèse ni à moi ni à autrui..... « Quand ma volonté me donne à un parti, ce n'est pas d'une si vio- « lente obligation que mon entendement s'y affecte. *Un bon ouvrage « ne perd pas ses grâces pour plaider contre moi.* Je veux que l'avantage « soit pour nous, mais je ne forcène point s'il ne l'est. Aux présents « troubles de cet État, mon intérêt ne m'a fait méconnaître ni les « qualités louables en nos adversaires, ni celles qui sont reprochables « en ceux que j'ai suivis. »

Aujourd'hui que tant de gens, en épousant un parti, se croient obligés d'épouser aussi les injustices et les entêtements ridicules de ce parti, tout le monde peut-être ne saura pas admirer le grand sens que renferment ces paroles de Montaigne ; il me suffit qu'en expliquant la conservation de sa chapelle, elles fassent sentir combien le bon seigneur de Saint-Michel devait y tenir. Cette considération n'a pourtant point empêché d'en enlever depuis longtemps tous les signes consacrés au culte. J'ai vu, sous cette voûte sombre, le sol, à la hauteur de deux ou trois pieds, couvert de pommes de terre, parmi lesquelles gisaient encore à moitié enfouis quelques tableaux de religion. Dans un des coins de cette voûte, on me montra une ouverture qui communiquait aux appartements supérieurs, et par laquelle certaine tradition assez ridicule prétend que Montaigne entendait la messe *sans se déranger*. Loin de prêter beaucoup d'attention à ces contes populaires, je me rappelai qu'en mille endroits de ses ouvrages, comme dans toutes les occasions de sa vie, Montaigne avait fait preuve d'un attachement très-sincère et très-éclairé à la religion de ses pères. « Nous ne nous contentons point, dit-il, de servir Dieu « d'esprit et d'âme ; nous lui devons encore et rendons une révérence « corporelle. Nous appliquons nos mouvements même à l'honorer ; « c'est ainsi qu'il faut faire, et accompagner notre foi de la raison « qui est en nous. »

Ajoutons ici quelques-unes des pensées qui m'occupaient en présence du séjour de Montaigne ? Comme le souvenir de cet homme si distingué les a seul inspirées, j'ose croire qu'elles pourront trouver grâce ici.

On a plusieurs fois tenté d'écrire son éloge. L'Institut en a même fait le sujet d'un concours qui nous a valu plusieurs discours très-brillants ; mais, en général, les auteurs de ces discours ont donné, ce me semble, dans un étrange système. Cet écrivain, qui a tant parlé de la grâce de *la soudaineté*, ce causeur expansif, qui cédait si volontiers aux besoins du *boute-dehors* (*), ils se sont presque tous accordés à nous le représenter comme un beau diseur, studieux imitateur du style des Latins, et se servant ingénieusement des couleurs qu'il ne cesse de leur emprunter. Ainsi, ce langage plein d'une verve si naïve, ces expressions heureuses où la pensée resplendit en naissant, tous ces traits que nous mettions sur le compte d'une âme chaudement émue, ces messieurs ne veulent y voir que le résultat de l'étude et d'une laborieuse application à la lecture des anciens. Montaigne ne serait plus, à leur avis, qu'un rhéteur plein de finesse, habile à faire passer dans notre langue les tours et les ruses de style qu'on admire chez les classiques.

Pour moi, je ne conçois pas qu'après avoir lu seulement un chapitre des *Essais*, on ait pu se livrer, de propos délibéré, à de si faux aperçus. Qui ne connaît ainsi que nous, sur Montaigne, ce mot charmant de vérité : *C'est l'écrivain qui, sachant le moins ce qu'il va dire, sait pourtant le mieux ce qu'il dit*? Comment après un trait si juste et si heureux, ose-t-on nous le peindre encore comme un homme sans cesse occupé des formes extérieures de l'art d'écrire ? Montaigne donnait à sa pensée la couleur des impressions dont il était agité à l'instant même où il écrivait. Il y avait beaucoup de *hasards* dans son style, mais de ces hasards qui n'arrivent qu'aux imaginations riches et aux hommes de génie. « La recherche des phrases, dit-il, vient « d'une vanité puérile et scolastique ; c'est aux paroles à servir et à « suivre ; *que le Gascon y arrive, si le Français n'y peut aller*. Je veux « que les choses surmontent, et qu'elles remplissent si bien l'ima- « gination de celui qui écoute, qu'il n'ait aucune souvenance des « mots. Le parler que j'aime est un parler simple et naïf, tel sur le « papier qu'à la bouche ; un parler succulent et nerveux, court et « serré, non tant délicat et peigné comme véhément et brusque ; « plutôt difficile qu'ennuyeux, éloigné d'affectation, déréglé, dé- « cousu et hardi. »

(*) C'est ainsi que Montaigne appelait le langage.

Mais ce n'est pas seulement le style de Montaigne que ses panégyristes n'ont pas compris. L'un d'eux a eu le malheur d'employer toutes les ressources de sa logique, à nous prouver que ce philosophe était doué d'un parfait égoïsme, et que l'amitié qu'il avait pour la Boëtie n'était pas une amitié de cœur, mais le résultat d'une conformité de caractère, d'esprit et de goût. *Mieux vaudrait un sage ennemi.*

Un autre, toujours entiché de philosophisme, n'a voulu voir dans Montaigne que le philosophe et le moraliste. Il paraît donc ne l'avoir étudié que pour connaître ses opinions, son influence, et non sa physionomie : aussi nous en a-t-il à peine offert quelques traits.

En résultat, j'incline fortement à croire que nos panégyristes d'Académie ne se sont point assez occupés de la personne de notre philosophe ; et tant pis sans doute, car c'est dans les secrets du caractère qu'il faut chercher toujours le secret du talent. Ils ont bien vu ce que Montaigne avait emprunté aux anciens ; mais ont-ils également bien senti, bien indiqué tout ce qu'il devait à la nature, à son éducation, et surtout *à l'esprit particulier des provinces où il est né?* Prenez-y garde : ce dernier point est une de ces choses dont on ne se doute guère à Paris. Si j'osais dire que pour apprécier parfaitement certaines parties du talent et de l'esprit de Montaigne, il faut être né Gascon comme lui, je scandaliserais sans doute quelques personnes ; mais peut-être n'aurais-je point avancé pour cela un paradoxe insoutenable.

Cependant, bien que MM. Droz et Villemain ne soient pas ses compatriotes, j'avoue qu'ils me semblent sans contredit ceux qui ont le mieux jugé l'auteur des *Essais*. Dans cette lutte, M. Villemain obtint la couronne, et sans doute il la méritait par l'éclat dont brille son ouvrage. On lui a généralement accordé le mérite d'avoir partout revêtu sa pensée de formes très-éloquentes ; mais peut-être M. Droz a-t-il su nous représenter Montaigne avec plus de fidélité ; peut-être a-t-il mieux caractérisé que son heureux rival la variété de son génie, sa liberté rêveuse, cet esprit de doute et d'enquête, qui nous rendent son livre si piquant ; ce mélange de force, de grâce et de naïveté, qui vient toujours y servir la raison ; *ce style incorrect qu'on n'oserait corriger ;* enfin, cette douce alliance de la modération et du plaisir, qui fait le fond de sa philosophie. En lisant cet ouvrage (*), on sentira que l'auteur a fait une longue étude de Montaigne, ou plutôt, comme il s'en vante, qu'il a beaucoup vécu avec lui.

UNE VISION DE HANDEL.

I.

Comme Beethoven, Mozart, Haydn, Weber, Mendelssohn, Handel est à la tête des grands compositeurs de l'Allemagne. Jeune encore, il chercha dans les voyages et dans l'étude des modèles un aliment à son génie. L'Italie fut une des premières contrées qu'il visita.

C'était par une chaude matinée d'automne. Handel suivait à cheval la route sauvage et pittoresque qui conduit de Sienne à Rome ; il était accompagné d'un domestique, et une journée de marche les séparait encore de la ville éternelle.

La chaleur était étouffante. Ce fut donc avec un vif sentiment de plaisir que les deux voyageurs aperçurent une épaisse forêt de pins qui leur promettait un abri contre les rayons brûlants du soleil. L'ayant atteinte, ils mirent pied à terre et attachèrent leurs chevaux à un arbre. Handel ne tarda pas à tomber dans cet assoupissement qui paralyse le corps et la volonté, mais qui semble ne tirer qu'un voile transpa-

(*) *Essais sur l'art d'être heureux, suivi d'un éloge de Montaigne*; par Joseph Droz.

rent entre l'âme et le monde extérieur. D'abord ses rêves furent assez vagues ; bientôt, prenant des formes plus distinctes, ils se changèrent en une jeune femme dont la robe frôlait son bras, et qui, penchée sur lui, le contemplait avec un air de surprise et de ravissement ; il crut même entendre le son de sa voix.

A peine eut-il ouvert les yeux, qu'il bondit sur ses pieds et promena autour de lui ses regards, sans apercevoir celle qu'il cherchait. Mais quel fut son étonnement lorsqu'il découvrit à ses pieds un rouleau de papier sur lequel étaient tracés des vers dont voici le sens :

Beaux yeux, astres mortels qui versez
Une influence fatale sur ma tête,
Vous qui me révélez comme un oracle
Que je vous devrai ma mort,
Si bien que, fermés, vous avez le pouvoir de tuer,
Quand vous vous ouvrirez,
Détournez de moi vos rayons.

Handel questionna son domestique.

Celui-ci lui apprit que pendant son sommeil une voiture, renfermant deux dames très-élégamment vêtues, s'était arrêtée non loin du lieu où il reposait ; que la plus jeune des deux, qui était d'une beauté ravissante, avait mis pied à terre pour s'approcher de lui ; qu'après l'avoir contemplé quelques instants, elle avait adressé au domestique diverses questions, qu'elle avait écrit à la hâte quelques lignes sur une feuille de papier qu'elle avait jetée à ses pieds, et qu'enfin, le voyant sur le point de s'éveiller, elle s'était hâtée de remonter dans sa voiture.

Handel s'élança rapidement dans la direction qui lui était indiquée ; mais ses recherches pour retrouver l'inconnue furent parfaitement inutiles, et il reprit le chemin de Rome, tout préoccupé du rêve étrange qu'il venait d'avoir et des circonstances singulières qui s'y rattachaient.

II.

Le lendemain, Handel était à Rome, où la nouvelle de son arrivée avait déjà fait une vive sensation : un concert devait avoir lieu le soir dans le palais du gouverneur, et le jeune et déjà célèbre compositeur était au nombre des invités. Arrivés au milieu d'un escalier tout resplendissant de candélabres et bordé de valets revêtus des plus riches livrées, Handel vit accourir le gouverneur, qui n'avait pas dédaigné de venir au-devant du jeune étranger. Après lui avoir témoigné combien il se trouvait honoré de le recevoir, il l'annonça d'un accent de triomphe à la société d'élite réunie dans ses salons.

« Il n'y a qu'un instant, signor, dit le gouverneur, la célèbre Léonora Boroni nous chantait une divine mélodie expressément composée pour elle. Elle vient de quitter le salon avec sa mère pour quelques minutes ; mais bientôt vous aurez le plaisir de l'entendre, et vous la trouverez digne, je l'espère, de traduire vos belles inspirations. »

En ce moment, on entendit résonner une harpe dans un salon voisin, et le nom de Léonora Boroni, circulant de bouche en bouche, apprit à Handel que la jeune cantatrice s'apprêtait à chanter ; s'étant approché de la porte, il l'aperçut en effet, assise devant son instrument, dont elle essayait les cordes. En la voyant, il se souvint de son rêve... Pourquoi la jeune fille lui rappelait-elle cette mystérieuse apparition ? il ne se l'expliquait pas lui-même. Quoi qu'il en soit, son premier mouvement fut de s'élancer vers elle ; mais la réflexion l'arrêta.

Bientôt Léonora fit entendre sa voix, dont les notes limpides et sonores causèrent à Handel un frisson de plaisir et de ravissement. Mais quoi, n'était-ce pas une illusion ? les vers qu'elle chantait n'étaient autres que ceux qu'il avait trouvés inscrits sur le rouleau de papier.

Léonora étant arrivée aux derniers vers du madrigal, vint à lever sa belle tête, et rencontra les regards du maëstro fixés sur elle avec une expression de bonheur extatique. Soudain la voix lui manqua, une pâleur mortelle se répandit sur ses joues, et elle tomba sans connaissance sur le pavé de marbre. Cet évanouissement causa une grande agitation : se hâtant de relever la jeune fille, Handel la soutint dans ses bras et la transporta sur une des galeries du palais, dans l'espoir que la fraîcheur de la nuit la rappellerait à elle. Enfin, Léonora reprit ses sens ; quoique bien émue, elle essaya de sourire, et s'adressant à Handel d'une voix tremblante :

« Je crois, monsieur, dit-elle, que nous nous sommes déjà rencontrés avant cette soirée, et j'espère que vous oublierez un moment d'étourderie.

— Je ne me trompais donc pas, s'écria le compositeur, c'était bien vous ! Ma vision céleste n'était pas une illusion !... »

Léonora rougit et se dégagea doucement de l'étreinte du jeune homme. Cependant ce dernier n'en conserva pas moins assez de faveur auprès d'elle et auprès de sa mère pour obtenir la permission de les accompagner jusqu'à leur demeure et même de leur rendre visite le lendemain.

III.

Les assiduités de Handel auprès de la jeune fille trahirent promptement le secret de son cœur. Ce fut avec un mélange de plaisir et d'effroi que la mère de Léonora s'aperçut de cet amour : pleine d'estime et d'admiration pour le célèbre maëstro, elle eût été fière de voir sa fille épouser un homme aussi distingué ; mais la naissance transalpine de Handel et surtout ses croyances hérétiques mettaient de sérieux obstacles à son union avec Léonora. Aussi, lorsqu'il demanda la main de la belle cantatrice, la mère de celle-ci déclara qu'elle ne pouvait accepter ses offres sans avoir préalablement consulté les parents de Léonora, et surtout son frère. Handel, qui avait souvent entendu parler de l'humeur intraitable du jeune officier, parla de faire un voyage à Venise, où il se trouvait en ce moment, pour plaider sa cause en personne.

« Grand Dieu ! y pensez-vous, s'écria Léonora ; gardez-vous-en bien...

—Et pourquoi donc ? Que veut dire cet effroi ? demanda Handel.

— Vous ne le connaissez pas... il vous tuerait... Je dois même vous dire toute ma pensée : ne demeurez pas plus longtemps ici ; partez pour quelque temps, pour un mois... ne me refusez pas cette grâce.

Handel dut céder aux conseils de Léonora : il partit pour Naples. Là, il reçut l'accueil le plus flatteur, fut accablé d'invitations, entouré de fêtes ; mais toutes ces distractions ne lui faisaient pas oublier Léonora : c'est à Naples qu'il composa pour elle ses plus ravissantes mélodies.

Déjà il avait passé près d'un mois dans cette ville sans recevoir aucune nouvelle de Léonora; craignant tout pour elle de la violence de son frère, il hâta son départ pour Rome : il courut, dès son arrivée chez la jeune cantatrice ; mais en approchant de son appartement, il entendit distinctement des soupirs et des sanglots. La porte était entr'ouverte, et ayant avancé la tête pour voir dans l'intérieur, il aperçut un homme, grand et maigre, assis aux côtés de Léonora, et prêta avec la plus vive anxiété l'oreille au dialogue suivant :

« Mon Dieu, disait Léonora, comment pouvez-vous me parler avec tant de cruauté? Si vous avez cessé de m'aimer, plaignez-moi, du moins...

— Vous plaindre... Plaindre une créature aussi endurcie dans le mal !...

— Hélas ! je n'ai pas commis de crime.

— Vous n'avez pas commis de crime!... N'en est-ce donc pas un d'aimer ce misérable? un hérétique, un impie!...

— Et pourtant, mon frère, il est noble et généreux. Comment peut-il y avoir du mal à aimer un tel homme, mon frère ? »

Handel tressaillit et fit un léger mouvement; le jeune officier tourna la tête et le reconnut.

« C'est lui, s'écria-t-il, c'est lui, l'hérétique qui veut flétrir mon nom. »

Et s'échappant des bras de sa sœur, qui s'efforçait de le retenir, il s'élança vers la porte.

« Oh! par pitié, ne le tuez pas, » s'écria Léonora en se jetant entre l'assassin et l'artiste célèbre.

Ce mouvement fut si rapide, que le poignard levé pour frapper Handel s'enfonça dans le sein de la jeune fille : elle tomba lourdement à terre baignée dans son sang. L'assassin lui-même recula, épouvanté, et s'enfuit en hurlant du théâtre de son crime.

Handel, après avoir pressé sur son cœur le cadavre ensanglanté, quitta ce séjour d'horreur ; il passa quelque temps après en Angleterre, où ses belles créations et surtout ses sublimes *oratorios* vinrent mettre le sceau à sa renommée.

C. V.

PARTIE ARTISTIQUE.

VIE DES PEINTRES

DE TOUTES LES ÉCOLES.

JACQUES PRADIER,

STATUAIRE FRANÇAIS, NÉ A GENÈVE EN 1792. — MORT A PARIS EN 1852.

Un des hommes les plus considérables de ce temps-ci, Jacques Pradier, vient de succomber à l'âge de 58 ans, frappé par une de ces maladies implacables qui ne laissent aucun répit à leurs victimes. Au milieu d'une promenade qu'il faisait à Bougival, près de Paris, entouré d'une de ses filles et de quelques amis, il se baissa pour cueillir une fleur, et comme s'il eût aspiré un poison terrible au moment où il l'approchait de ses lèvres, un malaise subit le prend; il chancelle, il tombe... pour ne plus se relever. On le transporte dans la maison voisine chez un de ses amis, M. Forcade; les soins les plus empressés lui sont prodigués, rien n'y fait ; la vie n'est plus pour lui qu'une agonie qui doit durer quelques heures; l'épanchement au cerveau est complet, tout révulsif est inutile; il n'a plus ouvert la bouche que pour prononcer un mot : *printemps* — c'était, en effet, le nom de l'une de ses dernières et de ses plus charmantes statues — puis ses yeux se sont fermés pour ne plus se rouvrir. Non-seulement l'art français, mais le monde entier a fait une perte sensible, car M. Pradier était un artiste européen.

Très-peu de biographes ont écrit des choses vraies sur cet homme illustre ; beaucoup, ces temps derniers surtout, ont narré une multitude de faits dans lesquels l'imagination des auteurs joue le plus grand rôle : la plupart, ne connaissaient ni la vie, ni les habitudes de l'homme, ni même la physionomie particulière de son talent.

Tout le monde, cependant, est d'accord sur un fait : c'est qu'il est né à Genève au mois de mai 1792. — Le printemps l'avait vu naître, le printemps l'a vu mourir — et par une triple et singulière coïncidence, *le printemps* est l'une des dernières figures qui soient sorties de son gracieux ciseau.

Étrange destinée encore que celle de Pradier! Il était fils d'un hôtellier de Genève et le second de quatre enfants qui presque tous furent artistes : — Charles-Simon (*) — graveur distingué; *Jacques* et non pas *James* (**), celui dont nous parlons ;—David, qui se livra au paysage avec quelques succès, et enfin Christian, qui fut un *bohême* dans toute l'acception du mot. Tous aujourd'hui sont morts ; Jacques est le dernier des quatre qui ait survécu.

L'histoire du baron Denon, l'ayant découvert à Genève en faisant ses tournées d'Italie, est une fable controuvée à plaisir : le fait vrai, c'est que son père le destinait au commerce et qu'il l'envoya à Paris pour s'y façonner ; mais le démon de l'art avait déjà tellement envahi cette jeune tête, qu'il passait sa vie à découper des bouchons de liége avec son canif ou son couteau. Le fait vrai encore, c'est qu'il entra chez Lemot, sculpteur, dont la réputation était alors à son apogée. Lemot venait d'achever la statue de Henri IV qui se trouve encore aujourd'hui sur le terre-plein du Pont-Neuf.

Une circonstance heureuse s'offrit bientôt pour Pradier. Marie-Louise dont Lemot faisait alors le portrait, vint un jour voir ce travail dans l'atelier que Lemot occupait au Louvre. Le maître avait fait ranger tous ses élèves sur deux files, et après la visite terminée, il demanda à l'impératrice la permission de lui présenter quelques-uns de ses meilleurs élèves. Il fit alors sortir Pradier des *rangs*, et l'impératrice le complimenta sur quelques travaux qu'on lui fit voir. Cette visite eut pour résultat une pension de 1,500 livres sur la cassette particulière de Sa Majesté.

Cette anecdote a été mise à tort sur le compte de l'empereur, et on lui fait deviner l'artiste, *avec son regard d'aigle*, comme autrefois le poëte Ducis avait deviné Talma sur l'inspection de sa figure. L'historiette peut être piquante, mais elle pêche complètement par sa base — la vérité historique.

Ses progrès chez Lemot furent très-rapides ; si bien qu'en quelques années il prima tous ses camarades. En 1815, il obtint le premier grand prix et partit pour l'Italie (***).

Quelques biographes mal informés ont prétendu que la protection de Marie-Louise avait été cause de son exemption à la conscription ; c'est une erreur. Ce titre seul de *lauréat* du grand prix de

(*) Charles Simon Pradier, frère aîné de James, est né, comme son frère, à Genève, *mais de parents français*. Celui-ci fut élève du baron Desnoyers. Parmi ses principaux ouvrages nous citerons : l'*Amour et Psyché*, d'après Gérard ; la *Vierge aux ruines*, d'après Raphaël ; la *Fornarine*, d'après Ingres, ainsi que la belle planche d'après le même artiste, connue sous le nom de : *Tu Marcellus eris*. Simon Pradier a obtenu la médaille d'or au salon de 1812, et il est chevalier de la Légion d'honneur depuis 1830.

(**) Pradier s'appelait *Jacques;* mais par une de ces petites vanités qui sont quelquefois familières aux plus grands esprits, il poétisa son nom qui lui paraissait trop vulgaire, et il se fit appeler James. — A Genève, dans son enfance, la mère Pradier ne l'appelait jamais que son « *petit Jacquet*. »

(***) Le sujet traité cette année était *Philoctète*. Voici comment le *Moniteur* du 30 octobre 1815 rendait compte de ce concours :

« La classe de sculpture a donné pour sujet de concours *Philoctète dans l'île de Lemnos*, bas-relief. Le premier grand prix a été remporté par M. James Pradier, de Genève, département du Léman, âgé de vingt et un ans et demi, élève de M. Lemot. »

Rome vaut une exemption de droit, de sorte que la faveur n'eut rien à démêler dans cette affaire. La seule faveur qu'il obtint fut sa pension de 1,500 livres, pension qui lui permit de continuer ses études avec plus de fruit et d'arriver au concours difficile des *loges*.

Une anecdote bien curieuse doit trouver place ici, parce qu'elle est relative à ce concours et donne gain de cause à la théorie de certains pressentiments.

Un jour du mois de septembre 1815, la mère de Pradier qui était alors à Genève, eut une vision extraordinaire. Elle vit le ciel entrouvert, et au milieu de nuages bleus ravissants, une statue toute rayonnante de beauté lui apparut, portant une couronne d'or sur la tête. De beaux anges aux ailes blanches étaient prosternés aux pieds de cette statue et l'adoraient. La pauvre mère rapporta tout naturellement cette vision à son fils, à son avenir, à ses succès.

— En effet, deux jours après, elle reçut une lettre de son cher *Jacquet*, lui apprenant qu'il venait de remporter le premier grand prix. Étrange coïncidence, le jour même de son rêve s'accordait de tout point avec le jour de la proclamation du concours...

Pradier fit des merveilles à Rome. Travailleur opiniâtre, il produisit un grand nombre d'œuvres remarquables; et à l'âge où les autres sont encore élèves timides, Pradier était déjà un artiste consommé. Parmi les travaux qu'il fit à cette époque, on remarqua beaucoup le bas-relief *d'Aristée pleurant ses abeilles*; il se trouve aujourd'hui au Musée de Genève. Mais dans la cinquième et dernière année de son pensionnat, il se signala surtout par l'envoi d'*une Bacchante* et *un Centaure*, groupe qui lui valut une médaille au salon de 1819 (*).

L'un de ses premiers travaux en revenant de Rome fut le portrait de Louis XVIII; il était d'une telle ressemblance que le vieux roi s'écria en le voyant :

— Voilà, jusqu'à présent, le seul artiste qui m'ait compris!

Et il donna ordre qu'à l'avenir tous les portraits que l'on ferait de lui seraient exécutés d'après celui de Pradier. A la révolution de 1830, ce buste manqua d'être brisé; les crosses étaient déjà levées, lorsque M. de Forbin, qui était alors directeur des musées royaux, s'interposa entre les inconoclastes en leur disant :

— Respect à l'auteur de la Charte!

Le mot réussit; les crosses s'abaissèrent comme par enchantement et le buste fut sauvé. Nous croyons que ce portrait est aujourd'hui au Musée historique de Versailles.

Dans la période monarchique qui s'écoula de 1820 à 1830, la vie de Pradier ne fut pas heureuse, elle fut même entourée de privations sérieuses. D'abord, son talent fut contesté très-fortement, et quoiqu'il éclatât sous toutes les formes avec une persévérance décourageante pour ses adversaires, il n'eut pas moins des luttes formidables à soutenir, car il arrivait avec des idées nouvelles—de la sculpture *vraie* à une époque où il n'y avait pas grand'chose de vrai, — et il sortait des traditions académiques. En voilà plus qu'il n'en faut pour empêcher un jeune homme d'arriver. Puis il subissait le sort commun à tous les *grands-prix*, — c'est-à-dire la presque certitude de mourir de faim quand ils reviennent d'Italie, s'ils ne sont pas puissamment protégés. Singulière institution que celle de l'Académie de France à Rome! — On use pendant dix ans sa vie et ses facultés à poursuivre cette chimère artistique qu'on appelle le premier grand-prix; quand on l'a obtenu, on vous envoie pendant cinq ans en Italie avec une pension de 2,400 francs par an; vous logez dans un palais magnifique, ancienne demeure de la famille des Médicis; vous avez pour professeurs les meilleurs artistes du monde, vous vivez en famille, vous êtes logé, éclairé aux frais de l'État; puis, quand vous revenez dans votre patrie, avec un talent solide, habitué à une sorte d'aisance matérielle, née de votre position même de *grand-prix*, vous trouvez toutes les issues gardées, toutes les places prises, toutes les commandes faites; on vous plante là sur le pavé de Paris, et on vous dit : « *Maintenant, mon garçon, crée-toi des relations et fais ton chemin!* » — si tu peux. J'ai connu beaucoup de *grands-prix* qui sont morts dans la misère et le découragement après avoir perdu la moitié du talent qu'ils avaient conquis dans leur jeunesse. Les grands-prix ont encore cela de détestable, c'est qu'ils arrivent d'Italie avec des idés toutes faites; ils sont tous taillés sur le même patron, et quand tout autour d'eux marche et progresse dans leur patrie, ils reviennent avec des *poncifs* académiques qui renversent toutes les idées reçues. A la prochaine révolution, nous signalons cette réforme à l'attention du gouvernement; il y a là une institution à abattre de fond en comble pour la relever sur d'autres bases.

(*) Une copie de ce groupe, également en marbre et faite par Pradier, se trouve à Auteuil chez M. Ternaux; le *Musée de Rouen* possède l'original.

Pradier, lui, revint en novateur. Jugez un peu ce que l'on dut penser! Et il fut précisément contesté, discuté, repoussé, par la raison inverse de ce qui faisait repousser les autres. Ceux-ci étaient en retard du mouvement, lui l'avait devancé! Conçoit-on, en effet, un lauréat qui revient de Rome avec des idées nouvelles! Mais c'est à confondre les plus saines traditions académiques!

En sortant de la villa des Médicis, Pradier retomba donc dans la mansarde d'un grenier obscur du quartier latin. Béranger a eu beau faire chanter :

« Dans un grenier qu'on est bien à vingt ans! »

je soutiens, moi, que l'on était beaucoup mieux à la villa Médicis qu'à la place Furstemberg, et la preuve en est que Pradier fit tout ce qu'il put pour en sortir. — 1830 n'était pas encore arrivé.

A cette époque, il demeurait avec un compositeur de ses amis, nommé Rolle. Rolle n'avait pas plus de rentes que Pradier, les romances et les opéras ne rapportaient pas plus que les statues; si bien qu'un hiver assez rude, celui de 1829, je crois, on eût pu voir la couverture de nos deux amis attachée par la gelée au panneau de bois de leur lit. C'est dire assez que la cheminée manquait de falourdes, le poêle de houille et la poche de monnaie pour en acheter. On dînait alors à 20 sous par tête, et on riait quelquefois, — mais pas toujours.

Un jour cependant, il leur vint une idée à laquelle on donnera le nom que l'on voudra, — bouffonne, ridicule ou extravagante; — mais toujours est-il qu'elle leur vint. Rolle en sa qualité de compositeur avait eu des rapports avec la famille de Ducray-Dumesnil, un dramaturge de l'époque. Celui-ci vint à mourir et laissa pour veuve une femme encore belle, mais d'un âge profondément respectable.

— Si tu l'épousais, dit un jour Pradier à son ami : elle est riche, elle est encore charmante; ce serait peut-être le plus joli poëme que tu puisses mettre en musique dans ta vie.

— Tiens, épouses-la, toi, tu la feras poser en Gorgonne! Et tout ce que l'on peut inventer de drôleries en pareil cas sortit tout façonné du cerveau de nos deux pauvres diables d'artistes.

— Soit, dit Pradier, mais j'ai trouvé un moyen superbe; nous allons tirer *au doigt mouillé* lequel de nous deux déposera ses hommages, sa fortune et son nom aux pieds de la vieille. Celui qui aura perdu épousera.

— Va pour le doigt mouillé, reprit Rolle; — et on se mit en devoir de consulter l'oracle.

En cette circonstance comme en beaucoup d'autres, l'oracle donna une haute marque de sa protection à Pradier. Rolle fut condamné, de par le doigt mouillé; il se mit en devoir de plaire.

Il soupira tant et si bien auprès de la veuve, il lui envoya tant de villanelles, il ajusta pour elle tant de doubles et de triples croches, que trois mois après, à la stupéfaction générale de tous leurs amis, la veuve Ducray-Dumesnil avait changé de nom, par-devant M. le maire, et s'appelait Mme Rolle. — Ceci est de l'histoire.

Mais tout n'est qu'heur et malheur en ce monde. Rolle après quelques mois de mariage ne poussait plus le moindre soupir : la vieille était hargneuse; ses amis aussi le taquinaient, et chaque fois qu'il entrait dans l'atelier de Pradier avec un costume quelque peu comfortable, on lui préparait une *scie* des plus fatigantes et des plus détestables. Avait-il un habit, une canne, un chapeau neufs? — Tiens, tiens, — lui criait-on, — c'est beau, c'est très-beau ça, Rolle; il paraît que le défunt avait une belle garde robe? Et le pauvre garçon de rire du bout des dents et de se mordre les lèvres.

Quelques amis complaisants avaient également posé des lunettes sur le nez de la vieille, si bien que ce pauvre Rolle eut des ennuis de toute nature à supporter. Bref, un beau matin Mme Rolle s'en fut rejoindre son premier mari.... *en laissant toute sa fortune aux hospices de Paris*.

Ce dernier coup porta une perturbation profonde dans les idées

et la santé du compositeur, qui s'éteignit lui-même, quelques années après, au milieu de chagrins considérables.

Pendant ce temps-là Pradier marchait à la gloire et à la fortune. 1830 était arrivé. Sans s'être mis dans le mouvement politique, il le suivait, escorté de toute cette jeunesse laborieuse, intelligente, qui avait jeté par terre toutes les traditions académiques comme d'autres avaient renversé toutes les traditions monarchiques. Un autre ordre d'idées régnait dans la politique, comme dans la littérature, comme dans les beaux-arts; c'était une forme nouvelle qui allait s'élever sur les ruines de l'ancienne. Pradier suivit le mouvement ascensionnel, régénérateur, et l'artiste, contesté quelques années auparavant, monta de suite au sommet de l'échelle, comme Victor Hugo, comme David-d'Angers, comme Alfred de Musset, comme Maupou, comme Eugène Delacroix, que sais-je? Il était lié avec tous les grands hommes du jour; son nom devait se trouver nécessairement associé à tous les grands travaux d'art de l'époque.

Chaque exposition du Louvre apporta à Pradier un succès nouveau et ajouta à sa couronne d'immortelles une fleur de plus. Après l'*Orphée*, le *Niobide* et la *Nymphe*, qui sont de sa première époque, apparurent la *Psyché*, le *Prométhée*, *Venus après le jugement de Pâris*, *les Trois Grâces* et *le Phidias*. Le Prométhée et le Phidias ornent aujourd'hui le jardin des Tuileries. A propos de cette dernière figure, on m'a rapporté une anecdote qui mérite de figurer ici. Elle prouve l'engouement qu'excitaient en 1835, parmi la jeunesse artiste, les œuvres de l'auteur.

Un jeune homme voulant exprimer son enthousiasme pour le *Phidias* de M. Pradier, avait déjà écrit sur le piédestal le premier vers d'un distique improvisé, lorsqu'un des surveillants, préoccupé sans doute d'idées séditieuses, de placards incendiaires, vint empoigner le poëte imprudent et le conduisit au poste de l'officier de service. — Là, notre Argus subalterne fit un grave rapport, corroboré par des circonstances aggravantes : l'inscription tracée en caractères de sang (avec de la sanguine), le lieu où le délit avait été commis, la barbe qui ombrageait la lèvre et le menton de son auteur, sa pâleur, son morne silence lors de son arrestation. Heureusement cet échaffaudage de préventions, vraiment alarmantes, s'écroula dans le cabinet de l'officier, et l'accusé, devenu accusateur, se plaignit de la manière peu courtoise avec laquelle on l'avait arrêté.

Voici le distique cause de tant de trouble :

Pour que l'on pût le faire et si pur et si beau,
Phidias prêta donc son plus parfait ciseau?

Évidemment ce jeune poëte n'appartenait pas à l'école moderne, il ne devait pas avoir beaucoup lu Victor Hugo; mais enfin, il exprimait tant bien que mal son opinion d'artiste; on aurait pu la respecter.

Il est impossible de réunir en un seul faisceau toutes les productions de Pradier; ce serait un catalogue des plus longs et des plus difficiles à dresser : nous citerons seulement ses œuvres principales.

L'église Saint-Sulpice possède de lui un *Saint-Pierre*, commandé par le gouvernement; l'église Saint-Roch, un *Saint-André martyr* et un *Saint-Augustin;* l'église Saint-Louis de Versailles *le duc de Berry mourant dans les bras de la Religion;* Avignon une *Vierge;* Toulon, le groupe du *Christ mort et de la Vierge;* l'église de la Madelaine, à Paris, le *Mariage de la Vierge* et *quatre apôtres*, en pendantifs; puis le prince Demidoff, un *Christ* colossal attaché à la croix, qu'il commanda à l'artiste en souvenir de la mort de son frère.

Voilà pour la partie sacrée; mais la partie profane est la plus nombreuse, car Pradier était, avant tout, un statuaire païen, et la Mythologie lui a fourni les sujets de la plupart de ses meilleures figures.

Il existe fort peu de monuments publics, de musées et de villes de quelque importance qui ne soient en possession d'une œuvre quelconque de Pradier.

Ainsi on voit sur l'arc de triomphe du Carrousel un bas-relief représentant *le duc d'Angoulême congédiant les envoyés des cortès;* sur l'arc de l'Étoile quatre *Renommées* de 18 pieds; à la chambre des députés deux bas-reliefs et un groupe de *la Royauté accordant l'amnistie;* au fronton du palais du Luxembourg, six figures en ronde-bosse, et les ornements qui encadrent l'horloge sur la façade nouvelle du jardin; sur la place de la Concorde, deux colossales figures assises : *Lille* et *Strasbourg;* au Cirque, les *Génies domptant des tigres* et une *amazone caracolant à cheval;* à la fontaine de la Bastille, un *Fleuve* en bronze, de 17 pieds; une figure pour la Bourse : la *Fortune publique*. La rue Richelieu possède la *fontaine Molière*, ensemble de figures où il a dépensé une grâce et une puissance de talent admirables dans ses *muses sérieuses et comiques*. Et par-dessus tout le tombeau de l'empereur aux Invalides, où se trouvent *douze Victoires* colossales. C'est le plus important de ses travaux comme ensemble monumental, et c'est là surtout ce qui le posera dans l'avenir. Ses statues historiques ne sont pas moins nombreuses. A Alger se trouve la *statue du duc d'Orléans*; à Versailles, la statue couchée de Louis Charles d'Orléans, celle du comte de Beaujolais (*), celles du maréchal Soult, du général Damremont, du duc de Vendôme, de Gaston de Foix, du connétable Anne de Montmorency; à Nîmes, une très-belle fontaine, une *Cassandre* et le portrait du baron de Feuchères; à Lyon, son *odalisque*; à Besançon, sa statue de *Jouffroy;* à Genève, la statue en bronze de J.-J. Rousseau, qui figure aujourd'hui sur une des places publiques de la ville (**).

Parmi les bustes les plus remarquables, nous citerons ceux de Louis XVIII, de Charles X, de MM. Bonnet, Erard, Cuvier, Gérard, Sismondi, Aubert, Paillet, Salvandy, Barbier, Max Ducamp, etc.; mais on comprendra qu'il soit très-difficile d'arriver à dresser un catalogue complet.

Les œuvres renfermées dans les cabinets et les collections d'amateurs ne sont pas moins considérables, et sans parler de ses statuettes charmantes que sa main gracieuse a laissées tomber dans le commerce et sur les étagères de tous les salons, nous citerons quelques-unes de ses dernières œuvres, dont les expositions publiques nous ont laissé le souvenir. Ce sont : *Cyparisse et son cerf*, la *jeune chasseresse*, *Hébé et l'aigle*, la *Phyné* (en marbre teinté), la *Poésie légère*, *Anacreon et l'Amour*, *la Sagesse repoussant l'Amour* (bronze), *Nysia*, marbre grec penthelique; *Vénus grondant l'Amour*, (a appartenu au feu duc d'Orléans); *Sapho*, statue en argent, faite pour une loterie; *le Printemps* (marbre de Paros, rehaussé de tons coloriés); *Vénus consolant l'Amour*, groupe en marbre, dont le musée Rath de Genève possède le plâtre. Enfin, ses dernières œuvres furent, au salon de 1851, la *toilette d'Athalante* (placée au Luxembourg); la *Pandore*, achetée par la reine Victoria, et la *Sapho*, qui a figuré à l'exposition dernière (***).

Il laisse inachevés : un *soldat spartiate mourant*, une *baigneuse* et deux autres figures dans le goût païen, dont les noms n'étaient pas encore déterminés. Comme beaucoup de sculpteurs le font à tort, bien que ces figures soient souvent du domaine de la fantaisie, il ne donnait le nom qu'après les avoir achevées. Il préparait également un groupe de l'*Amour et Psyché*, qui sera sans nul doute achevé par M. Lequesne, l'un des meilleurs de ses élèves.

Faisons maintenant une excursion dans le domaine privé, puis nous examinerons le caractère distinctif de son talent.

Quoique d'une apparence assez faible, Pradier était doué cependant d'une de ces organisations les plus mâles et les plus riches qui se soient rencontrées parmi nous depuis l'époque des Michel-Ange, des Pépin, des Léonard de Vinci, ces artistes encyclopédiques, comme les appelle un biographe moderne. « Il savait tout sans rien apprendre, sans sérieuse éducation première; il écrivait fort bien et faisait des vers charmants qu'il savait, au besoin, mettre en musique. Il jouait d'ailleurs de tous les instruments. Il eut même pendant quelques années une habitude originale et tout à lui. Ayant rapporté de je ne sais quelle contrée une lyre antique, il l'avait toujours

(*) Les journaux du temps rapportent que le vieux roi Louis-Philippe fut profondément ému lorsqu'il vit, pour la première fois, cette fidèle image de son frère, mort depuis plus de 30 ans. Le fait est que cette figure est d'une pose si naturelle, d'une expression si juste et si vraie, que l'on comprend facilement l'attendrissement du roi. Le jeune comte meurt en lisant la dernière lettre de sa mère.

(**) Cette statue a été fondue à Paris en 1834, par M. Crozatier qui avait déjà fondu le Napoléon de M. Seurre, et elle resta exposée pendant quelques jours dans la cour du Louvre. Le *Citoyen de Genève* est assis, drapé à l'antique et s'apprête à écrire.

(***) Le jury vient de décerner à Pradier, pour ce dernier ouvrage, la grande médaille d'honneur qui n'avait pas été distribuée depuis 10 ans.

sous la main ; et causait-il avec ses amis, soudain les cordes vibrantes et douces faisaient comme une harmonie effacée à sa charmante conversation. Il retenait d'un opéra une seule fois entendu tout ce qui s'y trouvait de mélodies, et celles d'Auber surtout, compositeur avec lequel, s'il était possible de comparer deux maîtres en arts si divers, Pradier aurait eu quelque ressemblance. Nul ne fut plus affable, plus obligeant, plus communicatif. Ses élèves l'adoraient, et l'un d'eux, le plus célèbre et le plus ancien — M. Etex, — a sur ce douloureux tombeau prononcé des paroles qui peignaient vivement ce cher et glorieux mort.

« Son ancien atelier de l'ancienne abbaye de St-Germain-des-Prés, préféré par lui à celui qu'il avait de droit à l'Institut, était un salon plein d'attrait où passait chaque jour tout ce que Paris possède de talents et d'esprit. Il y avait là un piano, un orgue, tous les instruments, des fleurets, des gants de boxe, des pipes, des narghilés, des divans, des albums, des journaux. Cet atelier a dévoré bien des heures à bien des hommes ! Pradier vêtu d'une façon originale, — car il était épris des couleurs voyantes, et aimait, même un peu ailleurs que chez lui, l'excentricité du costume ;—s'habillait quelquefois à la *Poussin*. On lui trouvait même une certaine ressemblance avec le portrait de cet artiste célèbre qui se trouve au musée du Louvre (*). Pradier, enfin, présidait les réceptions incessantes de toute l'intelligence parisienne en menant à la fois cinq ou six œuvres, selon la théorie *défatigante* des phalanstériens. Il avait toujours en main un ou deux groupes, trois ou quatre statues, cinq ou six bustes, sept ou huit statuettes. Il allait d'un travail à l'autre, capricieusement, selon sa fantaisie, sa force, son attrait, le temps, le ciel, la conversation de ses hôtes, dont il s'éloignait pour mieux s'absorber, dont il se rapprochait pour mieux s'y joindre ; très-alerte, jamais fatigué. Ainsi s'exprime cette production énorme qui laissait des loisirs au musicien, des entr'actes au graveur, à l'aquarelliste. Le soir, en famille, chez ses intimes, il travaillait encore : il sculptait des cocos, des noyaux de pêche, avec un canif de poche. A un thé de l'hiver dernier, chez un de nos meilleurs poëtes dramatiques, qui a récemment épousé une grande dame polonaise, il fit d'un fromage glacé une tête de Faune. La maîtresse du logis parla de partir sur-le-champ pour la Russie, afin de conserver l'objet dans la température voulue... Pradier répondit en servant à sa voisine l'oreille et une corne du demi-dieu sylvestre. Peu d'hommes, peu d'artistes surtout, ont eu moins de vanité. Sa joie était de faire briller ses élèves, de faire valoir ses amis, pendant qu'ils étaient sous sa direction. Peu d'hommes ont été aussi généreux : il en logeait quelques-uns, il en nourrissait quelques autres, il leur aurait donné ses vêtements s'ils les lui avaient demandés ; mais il avait aussi un singulier travers : c'était de ne pas faire l'ombre d'une démarche pour eux, une fois qu'ils étaient sortis de son atelier.

« Un jour, ayant gagné un gardien de l'École des beaux-arts, il fit, pour un de ses élèves en loge pour le concours, une composition si belle, que le jury flaira la fraude et que le prix fut refusé. Il ne s'offusquait d'aucun succès et était heureux de les reconnaître partout. Entré à l'Institut, section de l'Académie des beaux-arts, en 1827, il y remplaça son maître, Lemot, l'auteur du *Henri IV*, ainsi que nous l'avons déjà dit ; mais il parut oublier souvent cet honneur, n'allant guère aux séances. Ce qui semblait le flatter le plus—et sans doute à ce point de vue de l'apparat, de la couleur, dirai-je—un des attraits auxquels cédait cette organisation d'artiste, ce plaisir des yeux qui lui faisait rechercher un peu de fantaisie dans le costume, c'étaient les ordres chevaleresques. Sans doute il voyait là une atténuation vive et coquette aux formes et aux couleurs de nos vêtements lugubres, et, telle la femme se peut parer de plumes, de dentelles et de fleurs, tel il voyait volontiers son frac noir s'historier, s'aviver d'émaux et de rubans. Chevalier de la Légion d'honneur dès vingt-quatre ans, le roi Louis-Philippe l'avait fait officier. Il tenait du roi de Hollande la commanderie de la Couronne de Chêne, et quelques autres sautoirs de l'étranger. L'autre jour, à la fête dernière du ministre des travaux publics, je le vis ainsi paré, l'air heureux, le visage excellent, ses cheveux longs sur le cou, le front déjà un peu dénudé, causant avec ses amis, riant, fécond en aimables paroles comme sa main l'était en œuvres charmantes, la vie enfin ! Trois semaines plus tard, c'est dans une autre réunion, chez des amis de campagne, qu'il est tombé foudroyé, l'apoplexie lui ayant pour ainsi dire brûlé la cervelle ! (*) »

L'une des faces les plus remarquables du talent de Pradier est incontestablement l'extrême souplesse de son talent gracieux. Jamais statuaire ne poussa plus loin l'élégance de la forme unie à la morbidesse de la chair. C'est de la sculpture émouvante et vraie ; à la magie du ciseau il sut joindre la vie de l'exécution. Pradier est l'inventeur de ce genre mixte — la statuette, — qu'il a porté à une hauteur très-grande et qui a eu cela de bon qu'il a popularisé l'art en lui donnant entrée dans tous nos salons. Quelques esprits chagrins ont beaucoup critiqué ce genre auquel ils ont appliqué le nom de *statuaire bourgeoise*. Soit, quand elle est faite par des artistes bourgeois ; mais traitée par Pradier, c'est du bel et bon art dans toute la puissance et dans toute l'acception du mot.

On a beaucoup parlé de Canova, de ses Trois Grâces et de vingt productions sorties de son ciseau charmant ; mais quand on compare les œuvres de Pradier à celles de Canova, on est tout étonné de la distance que l'art a parcourue. Chez l'un c'est encore la science conventionnelle prétendûment imitée de l'antique ; chez l'autre, c'est un respect scrupuleux de la vérité des formes relevées par la sévérité et la hauteur du sentiment, une chaleur d'exécution que la statuaire moderne avait complétement oubliée, enfin, une sculpture profondément palpitante de mouvement et de vie.

Voilà l'homme que la France a perdu et telle est la nature du talent de l'artiste dont elle aura à déplorer la perte, sans jamais, peut-être, pouvoir le remplacer. Les grands hommes sont comme les grands faits de l'histoire ; un seul apparaît quelquefois à l'aurore ou au couchant d'un siècle !

J. A. Luthereau.

(*) M. Guignet (Adrien) l'un des meilleurs portraitistes français de ce temps-ci, a fait un charmant portrait de Pradier dans ce costume ; il eut même beaucoup de succès à l'une des expositions de Paris, en 1842 ou 1843.

(*) Les quelques alinéa qui précèdent et auxquels nous avons mis des guillemets sont empruntés, à la correspondance de l'*Indépendance belge*.

PEINTURES MURALES DE M. VAN EYCKEN.

Avant d'entrer dans le détail de l'œuvre dernière de cet artiste, il est bon de connaître d'une manière officielle les procédés dont il s'est servi et dont il est, en grande partie, l'inventeur.

Le 8 août 1850 M. Van Eycken, déposa à l'Académie un paquet cacheté, en priant qu'il ne fût ouvert que lorsqu'il le demanderait. Après avoir achevé ses travaux de la Chapelle, M. Van Eycken a remis une autre note à l'Académie (5 juin 1852) et a demandé que l'identité fût constatée entre les deux communications. On décacheta alors la communication faite en 1850, et voici ce qu'on y trouva :

« Il y a trois ans, j'ai eu l'honneur de proposer à la classe des beaux-arts d'ouvrir un concours pour la peinture murale. Cette proposition avait un double but : introduire dans notre pays un genre de peinture qui depuis longtemps est pratiqué chez nos voisins les Allemands et les Français, et élargir la carrière si restreinte de nos jeunes peintres d'histoire.

« J'avais en outre l'espoir (et la rédaction de ma proposition l'indiquait) de voir se reproduire un procédé plus en harmonie avec nos goûts que les procédés connus.

« Malheureusement, un seul concurrent répondit à votre appel : beaucoup d'autres avaient commencé ; j'appris ensuite que tous reculèrent devant les difficultés de l'exécution. Un second concours eût peut-être produit un résultat plus heureux ; mais la classe, en jugeant autrement, n'a pas maintenu la question au programme.

« Je résolus alors de chercher à réaliser moi-même les espérances que j'avais conçues. Il ne me semblait pas impossible de trouver une manière plus agréable et plus facile que la fresque, qui demande plusieurs années de pratique aux artistes les plus exercés et qui exclut toutes les couleurs végétales, comme sa sœur la peinture aux

wasserglas. La première, vous le savez, messieurs, a un élément destructeur dans la chaux fraiche ; la seconde, dans la potasse ou la soude qui compose en partie le *wasserglass*. En outre, ces genres de peinture présentent toujours un ton cru auquel nous aurions de la peine à nous habituer, accoutumés que nous sommes au coloris magique de l'école flamande. De son côté, si l'encaustique n'a pas les mêmes inconvénients, elle conserve toujours une certaine mollesse résultant de son délayant.

« Après de persévérantes recherches, j'ai eu le bonheur de voir mes essais couronnés de succès. La matière végétale la plus inaltérable, la *gutta percha*, dont la vertu conservatrice préserve le fil conducteur de la pensée à travers les flots de l'Océan, m'a fourni le moyen de conserver l'expression de la pensée sur les murs de nos monuments.

« Peu de temps après cette découverte et d'après le conseil d'un ami, j'adressai une note à l'Académie, avec prière de ne l'ouvrir qu'après que l'expérience m'aurait démontré la réalité des effets que j'attribuais à mon nouveau procédé. Le lendemain je partis pour l'Allemagne, afin d'étudier les différents genres de peinture murale et les grands maitres qui, depuis vingt ans, y couvrent les monuments de leurs chefs-d'œuvre.

« Cornelius, Kaulbach, Bendeman, Degher, Schraudolf, m'honorèrent de leurs conseils, et je revins enthousiasmé de ce que j'avais vu, la tête pleine des inspirations que j'avais puisées dans mes entretiens avec ces illustres artistes.

« Vers cette époque, mon digne émule et ami Portaels visita également l'Allemagne dans le même but, avec la même conviction, avec les mêmes espérances. A notre retour, M. Rogier, ministre de l'intérieur, qui, il y a quinze ans déjà, dans un écrit remarquable, avait appelé l'attention des artistes et du gouvernement sur la peinture monumentale, accueillit avec faveur l'occasion de mettre en pratique les principes qu'il avoit émis naguère, et nous confia à chacun un travail de peinture murale.

« La chapelle que j'ai peinte en suite de la commande qui m'a été faite le 20 décembre 1850, sera ouverte au public dans deux jours, et je viens vous prier, messieurs, de vouloir bien prendre connaissance de la note que je vous ai adressée. Vous trouverez ci-jointe une autre note explicative du procédé dont il est question.

PROCÉDÉ DE PEINTURE MURALE.

« Faire dissoudre au bain-marie dans trois parties huile de lin purifiée une partie gutta-percha. Quand la dissolution est complète, laissez refroidir cette préparation qui devient gélatineuse. Au moment de broyer les couleurs avec cette préparation, rendez-la fluide au point que vous jugez convenable, en y ajoutant à chaud une petite partie d'huile de lin.

Il est à remarquer que cette composition reste fraiche pendant plusieurs mois et que son contact avec le mur la fait sécher au bout de trois jours.

Avantages. — Cette préparation permet de travailler pendant trois jours à la même partie de peinture, et nous donne ainsi le moyen de la terminer complétement; avantage que n'offre aucun autre procédé. La dessiccation se fait du reste à volonté en ajoutant de l'huile siccative. On peut employer sans danger, surtout à l'intérieur, toutes les couleurs dont on se sert pour la peinture à l'huile. Lorsque la peinture est sèche, on peut faire usage des glacis, soit en mêlant de l'essence de térébenthine à la préparation, soit en faisant dissoudre la gutta-percha dans l'essence de térébenthine même, ce qui se fait de la même manière qu'avec l'huile.

Préparation du fond sur le mur. — L'endult de la première couche se compose de chaux hydraulique éteinte à l'air et bien tamisée. Elle est versée ensuite dans une cuve que l'on remplit d'eau de pluie filtrée qui doit être fréquemment renouvelée. Tous les jours on a soin d'enlever la croûte qui apparait à la surface de l'eau.

Ce travail dure une quinzaine de jours.

Ensuite on mêle à la chaux du sable rude bien lavé et du gros gravier, ou de la cendre de houille, ou de la brique pilée, dans la proportion d'une partie de chaux sur deux de gravier, ou de sable, etc.

Ce mortier doit être battu tous les jours pendant quinze jours.

Ce premier fond doit être très-rude afin de donner attache à la seconde couche formée de la même chaux, mais alliée cette fois à du sable lavé très-fin et à du marbre blanc en poudre :

Proportions : { une partie chaux ;
une partie sable ;
une partie marbre.

Ce mortier s'applique avec une truelle en bois. Le mur ainsi préparé devient d'une excessive dureté et absorbe facilement la couleur. On peut lui donner le grain que l'on désire, d'après la dimension du tableau que l'on a à faire.

Opération. — Quand le mur est bien sec, l'on y applique une couche de cire blanche fondue dans de l'essence de térébenthine, que l'on fait pénétrer au moyen du réchaud.

Sur ce fond on peint le tableau.

La couleur y prend facilement ; la partie grasse pénètre et va s'attacher au corps gras qui est en dessous. La gutta-percha réunit le tout et, couvrant la surface d'un voile imperceptible, préserve les couleurs de tout agent extérieur nuisible. Les couleurs deviennent, sans miroiter en séchant, tout en conservant leur vigueur, à peu près comme celle de la peinture à l'huile. »

Après avoir fait l'ouverture du billet cacheté, la classe a constaté l'identité du procédé qui y était indiqué, avec celui décrit dans la note précédente.

ÉGLISE A ÉRIGER EN COMMÉMORATION DE S. M. LA REINE.

Procès-verbal de l'ouverture des billets joints aux plans annexés au concours.

Cejourd'hui, 6 juillet 1852, en présence de M. le ministre de l'intérieur, assisté du secrétaire général du ministère, du chef de la division des beaux-arts au même département, et de MM. Herry, bourgmestre de la commune de Laeken, membre du jury institué à l'effet de procéder à l'examen et au jugement des projets envoyés au concours pour l'église à ériger à Laeken en commémoration de S. M. la Reine, Schayès, conservateur du Musée royal d'armures et d'antiquités, secrétaire du jury.

Attendu qu'il résulte du rapport du jury préappelé et des procès-verbaux des séances, qu'ayant procédé, dans sa séance du 24 juin 1852, au jugement des projets par la voie du scrutin, les suffrages se sont divisés de la manière suivante ;

(N° 41, quatre voix.) (N° 3, trois voix.) (N° 45, trois voix.)

Que, par conséquent, le jury estime que le premier prix doit être décerné à l'auteur du projet portant le n° 41 et la devise : *Toute autre place qu'un trône eût été indigne d'elle* (Bossuet) ;

Que dans la séance du lendemain, 25 juin, il a procédé à un nouveau scrutin pour l'allocation des deuxième et troisième prix, et que les n°s 3 et 45 ont obtenu, au premier scrutin, chacun 5 voix ;

Que le jury exprime, par suite, le vœu de réunir les sommes destinées à former les deuxième et troisième prix et partager entre les deux projets précités, qui ont paru au jury devoir, sous le rapport du mérite, être placés tous deux sur la même ligne ;

Il a été procédé à l'ouverture des billets cachetés qui accompagnaient les plans précités, n°s 41, 3 et 45.

Cette opération a fait connaître que le plan n° 41, portant pour devise : *Toute autre place qu'un trône eût été indigne d'elle* (Bossuet), est dû à M. Paul Dubois, architecte à Ixelles ; le plan n° 3, portant pour devise : *11 octobre 1850*, est dû à M. L. Pavot, architecte à Bruxelles ; le plan n° 45, portant pour devise : *A la mémoire de notre Reine bien-aimée*, est dû à M. Joseph Claes, architecte à Anvers.

Le jury ayant en outre recommandé particulièrement le projet n° 40, portant pour devise : *Probité, justice, vérité*, omme ayant concouru dignement avec les trois autres qui ont été jugés les meilleurs, M. le ministre décide qu'une indemnité de 1,250 francs sera allouée à titre d'encouragement à l'auteur de ce plan, qui, à l'ouverture du billet cacheté, est reconnu être M. Louis de Curte, architecte, à Gand.

En foi de quoi le présent procès-verbal a été dressé les jour, mois et an que dessus.

Ch. Rogier. Ed. Stevens.
Eug. vander Belen. Herry.
A.-G.-B. Schayès.

Le plan n° 41, présenté au concours pour l'église de Laeken sous le pseudonyme de Paul Dubois, d'Ixelles, et à l'auteur duquel le premier prix a été décerné par le jury, est M. Joseph Poelaert, de Bruxelles, jeune architecte attaché depuis plusieurs années à l'administration communale. C'est lui qui a obtenu également le premier prix dans le concours ouvert en 1850 pour la colonne du Congrès.

M. Poelaert est auteur des plans de l'école construite par la ville au boulevard du Midi. Il est chargé par l'administration communale de dresser ceux de la nouvelle église de Sainte-Catherine.

Il avait présenté au concours ouvert pour l'église de Laeken plusieurs projets sous le n° 41.



LE REPOS AU BOIS.

1750

DE LA PEINTURE MURALE EN BELGIQUE.

DE SON PRÉSENT ET DE SON AVENIR.

—

I

« *Où sont donc les fresques exécutées par nos peintres modernes?* » —Tel fut le cri d'alarme jeté, il y a quelques semaines, dans les colonnes mêmes de ce journal par un de nos collaborateurs, — M. le Maistre d'Anstaing (*), — à propos de la peinture murale. L'intention assurément était bonne; mais cependant nous crûmes devoir faire alors nos réserves, surtout en ce qui concernait le fronton de l'église de Caudenberg, parce qu'il nous avait semblé que l'auteur était un peu sévère pour l'artiste qui avait en quelque sorte frayé la voie dans ce pays. Oser tenter une chose qui n'a pas encore été faite, accuse déjà une grande dose d'énergie; et le succès ne fût-il pas à la hauteur de la chose tentée, que l'on devrait encore savoir un gré considérable au novateur qui le premier s'est élancé dans la carrière — c'est-à-dire vers l'inconnu.

L'inconnu, dans ce cas, c'est la peinture monumentale. On peut être artiste très-savant, faire d'excellents tableaux sur son chevalet et exécuter de très-médiocre peinture murale. Ne condamnons donc pas, avant d'avoir tout pesé, tout examiné.

Il y a un fait vrai, incontestable : c'est qu'une voie nouvelle est ouverte à l'art en Belgique et que, pour la parcourir avec succès, il faut des tentatives multiples et réitérées. On est obligé de tenir pendant très-longtemps un enfant en lisières avant de le voir marcher seul; il en sera de même de la peinture monumentale : on marchera d'essai en essai, de tâtonnements en tâtonnements; l'artiste sera constamment tenu en bride par les procédés pratiques qui sont pour moitié dans le succès, et il ne parviendra à se dégager des entraves qui le gênent que lorsqu'il sera dégagé lui-même des étreintes des procédés. Quand il faut chercher, l'esprit n'est plus libre, la main n'est pas toujours obéissante, et la pratique très souvent tue l'idée.

Quant à la question de savoir si la peinture murale mérite d'être encouragée, si elle est possible en Belgique, si le climat est convenable, ce sont là, pour nous, toutes questions oiseuses auxquelles nous ne comprenons pas que l'on s'arrête sérieusement. Comment! ici en Belgique, un des pays les plus catholiques du monde, dont le sol est couvert des plus beaux spécimens de l'architecture chrétienne du moyen âge, qui élève des cathédrales *gothiques ou romano-byzantines*, à tous les coins de son territoire, qui a des murailles nues à *Saint-Joseph*, des murailles nues à *Saint-Boniface*, des murailles nues à *Sainte-Gudule*, vous demandez si la peinture monumentale est possible et mérite d'être encouragée? Et que voulez-vous donc que l'on encourage, si ce ne sont pas les travaux de cette espèce? Vous subventionnez bien vos théâtres qui sont des écoles de vice, et vous délaissez, vous abandonnez à la charité publique vos églises qui sont des écoles de foi! — Vous dorez vos *casino* qui sont des écoles de pipe, et vous enfarinez, vous salissez les voûtes et les nervures splendides de vos basiliques d'une sale couche de blanc qui ferait honte à la dernière cabane de l'un de vos paysans. Savez-vous pourquoi l'on ne va pas dans vos églises? — Parce qu'elles sont intérieurement hideuses à voir; — parce que vous ne savez pas leur restituer leur véritable grandeur; parce que vous avez substitué l'art crétin du plafonneur à l'art chrétien de l'artiste; parce que vous êtes plus barbares au XIXe siècle que l'ont été vos pères dont vous parlez avec dédain; parce que vous êtes d'une race identique à celle des iconoclastes du XVIIIe siècle. — Vous ne brisez pas les statues, il est vrai, — mais vous les éreintez sous la brosse aveugle et inepte de vos badigeonneurs, ce qui est pire; — Vous cassez, vous abimez, vous faites disparaître la finesse de toutes ces sculptures si charmantes, si délicates, si artistement travaillées; vous les massacrez, vous les annihilez sous cette couche épaisse de crasse que vous croyez être de la propreté, tandis que c'est de la saleté portée à son troisième degré de puissance et d'ignominie. Voilà pour l'intérieur de vos monuments.

Quant à l'extérieur, répondez sans rougir si vous le pouvez. Qu'avez-vous fait dans vos restaurations maladroites et inconsidérées? Vous avez innové, ou fait de l'*à peu près;* vous avez plaqué, vous avez meurtri, vous avez gratté; vous avez confondu tous les styles et toutes les époques; vous avez ajusté des fenêtres du XVe siècle sur des monuments du XIVe; vous avez replacé des statues de style moderne, dans des niches de style ancien, — comme à *Sainte-Gudule;* — vous avez fait peindre des sujets byzantins sur des édifices de forme grecque, — comme à *Saint-Jacques-sur-Caudenberg* (*), — quand leur tympan aurait dû être sculpté de haut ou de bas-relief; vous avez laissé pousser autour de vos églises ces affreux lichens de pierre, demeures insalubres et malpropres, dont les boyaux de leurs cheminées se dressent tout tortueux en vomissant des torrents de fumée noire sur les ogives et les contre-forts de vos basiliques; vous avez fait pis encore : vous avez laissez sceller à tous les angles de la maison de Dieu ces immondes *réceptacles en fonte*, par où s'échappe la joie des ivrognes. Tenez vous êtes au-dessous des barbares et des iconoclastes dont nous parlions tout à l'heure : ils n'étaient que des *sauvages fanatisés;* vous, vous êtes des cuistres civilisés!

Vous ne vous doutez donc pas de ce que doit être un édifice chrétien? Vous ne vous êtes donc jamais rendu compte, dans vos rêves, de ce qu'était une cathédrale gothique longue de trois à quatre cents pieds, haute de cinq cents, large de deux cents et pouvant contenir deux ou trois Parthénons, peuplée de trois à quatre mille statues de pierre, habitée par cinq mille figures sur verre et sur mur, pavée de dalles funéraires en cuivre incisé, ou de mosaïques éclatantes, ayant ses voûtes peintes en bleu comme le ciel ou en or comme les étoiles avec toutes ses nervures chargées d'arabesques; ayant toutes ses murailles incrustées de fresques aux couleurs mates lorsquelles sont éclairées par le jour mystérieux des verrières; ayant des clochers toujours sonnants, avec un toit de plomb ciselé, relevé en argent et en or, avec une crête à jour, avec des orgues et des jubés admirables, merveilleuses combinaisons de l'art le plus complexe, le plus savant, le plus délicat; tout cela accompagné d'un ameublement splendide, le plus souvent sculpté dans le chêne vif par des artistes géants, et rempli d'une foule compacte, chantant à voix haute ou priant à voix basse dans le recueillement le plus solennel? — Et vous osez demander s'il faut encourager la peinture monumentale, si elle est bien de saison à notre époque et si elle ne sera pas mal à l'aise, installée dans l'humidité de nos climats? Allons, allons, évitez-moi la peine de vous appeler encore une fois barbares!

Quant à la question de durée, je vous renverrai aux monuments qui portent encore aujourd'hui des traces visibles de cette splendeur d'autrefois,—vestiges arrachés avec beaucoup de peine à vos infâmes badigeonneurs; et quant à la question d'opportunité, de savoir, de convenance, je vous conduirai dans la petite chapelle que les *Frères de la doctrine chrétienne* ont fait construire rue de la Batterie et que M. Portaels a peinte dans toute son étendue, ou bien encore dans le sanctuaire de la *chapelle de la Sainte-Croix et de la Sainte-Trinité*, en l'église Notre-Dame de la Chapelle, illustrée par M. J. Van Eycken, professeur à l'Académie royale de Bruxelles. Alors vous comprendrez peut-être la peinture monumentale et vous verrez ce que l'on peut faire quand on est conduit par deux mobiles : le sentiment de l'honneur de son pays et le sentiment de sa gloire personnelle, uni au progrès de l'art.

(*) Voir notre XIIIe volume, p. 89. — *La peinture monumentale*, par M. le Maistre d'Anstaing.

(*) Je ne dis rien ici du sujet en lui-même, ni de la manière dont il est rendu; je parle de la singulière idée que l'on a eue d'appliquer une peinture de style chrétien sur un temple de forme payenne.

II

CHAPELLE DES FRÈRES. — SON ORIGINE.

Avant d'entrer dans l'examen de l'œuvre proprement dite, nous allons jeter un rapide coup d'œil sur l'origine de la chapelle où M. Portaels a fait les premières tentatives de la peinture murale en Belgique.

« Appelés à Bruxelles en 1832 par la charité privée, et soutenus par de nombreuses souscriptions, les Frères des Écoles chrétiennes fondèrent successivement trois établissements dans différents quartiers de la ville. Dès l'abord les élèves y affluèrent, et bientôt il fallut songer à agrandir les locaux et à augmenter le nombre des religieux pour répondre à l'empressement qui se manifestait autour d'eux. L'école de la paroisse de Sainte-Gudule, établie dans la rue Notre-Dame-aux-Neiges, au centre d'un quartier populeux, ne suffisait plus, deux ans après son ouverture, à satisfaire la dixième partie des demandes d'admission.

» Quelques constructions élevées dans le but de multiplier le nombre des classes ne purent rétablir l'équilibre, et l'espace demeura trop petit pour recevoir la jeunesse avide de participer aux leçons des excellents frères. D'un autre côté, le peu de fonds dont on pouvait disposer n'avaient pas permis de doter l'établissement d'une chapelle, objet pourtant essentiel et de première nécessité pour l'instruction religieuse des élèves; et comme l'école sans chapelle eût été un corps sans âme, on avait approprié tant bien que mal, pour en tenir lieu, une grande salle basse peu commode, pavée en briques, et servant de passage aux élèves. Tout se réunissait donc pour faire sentir l'urgence de changer cet état de choses et donner à l'utile établissement des Frères les agrandissements indispensables pour se mettre plus en rapport avec les besoins de la population et les nécessités de l'instruction religieuse. Une œuvre aussi visiblement bénie de Dieu ne pouvait rester incomplète; on résolut d'aller en avant et de se confier à la Providence. En même temps que s'ouvrait une exposition sous les auspices des dames de Bruxelles, dont on retrouve la présence dans tout ce qui intéresse l'amélioration du sort des pauvres, se jetaient les fondements d'une nouvelle construction. Bientôt, grâce au concours généreux d'un de nos plus éminents architectes, M. Léon Suys, on vit s'élever un vaste bâtiment contenant quatre grandes classes disposées dans les conditions les plus salubres et les plus favorables à l'instruction, ainsi qu'une chapelle assez spacieuse pour contenir mille enfants. La foi des fondateurs de l'œuvre dans la Providence fut récompensée, et le produit de l'exposition, joint à plusieurs dons importants, ne tarda pas à couvrir la dépense. Mais pendant que tout réussissait à souhait de ce côté, le sort des écoles se trouvait gravement menacé d'autre part. Des vides nombreux se reproduisaient dans les souscriptions, soit par suite de décès, soit par différentes autres causes, et il fallait les combler sous peine de voir l'œuvre s'écrouler : or, tous les moyens ordinaires de collecte étant épuisés, force était d'en chercher de nouveaux. Sur ces entrefaites, un de nos artistes les plus distingués se trouva amené à visiter l'établissement. En entrant dans la chapelle, il fut frappé du magnifique champ qu'offrait le vase à la peinture murale, et bientôt son imagination s'éprit de ce qu'aurait de vraiment grandiose, de profondément chrétien, l'idée de faire de ce temple dédié à l'enfance pauvre une chaire vivante, d'élever ces jeunes âmes par le spectacle sans cesse renouvelé des miracles du christianisme dans l'homme même, de consacrer à ces petits tout ce que l'art renferme de richesses et de beautés, de recréer pour ces humbles la splendeur des anciennes basiliques. Exposer à leurs regards le livre toujours ouvert des saintes Écritures, frapper leurs sens par l'image des hautes vertus, des sublimes enseignements que le catholicisme a mis au jour; glorifier la pauvreté, le travail, l'humilité, le sacrifice sous toutes ses formes, en les couronnant de la croix, ce symbole du sacrifice par excellence; donner la parole aux pierres pour célébrer la religion dans ses saints, en remontant à celui d'où découle toute sainteté : tel fut le rêve de son esprit, et dès lors ce rêve ne le quitta plus. Mais comme il ne se dissimulait nullement l'impuissance de ses forces à réaliser ce magnifique thème, il luttait contre la pensée qui l'obsédait, lorsqu'il fut entraîné par un de ses amis chez lequel son enthousiasme avait trouvé de l'écho, et qui crut voir en même temps dans l'exécution de ce plan une puissante ressource pour soutenir l'établissement des Frères. S'associant d'autres artistes qui, à son exemple, ne reculèrent pas devant les sacrifices matériels que demandait d'eux cette vaste entreprise, le peintre essaya. »

Dans un prochain article, nous passerons à l'examen et à la dissection artistique de l'œuvre, ainsi qu'à la connaissance des procédés pratiques dont le peintre s'est servi.

J. A. L.

PROGRAMME DE L'EXPOSITION PUBLIQUE

DES OUVRAGES DE PEINTURE, SCULPTURE, ARCHITECTURE, GRAVURE ET DESSIN,

Qui aura lieu en 1852, à Amsterdam.

Les bourgmestre et échevins de la ville d'Amsterdam, de concert avec le conseil de direction de l'Académie royale des beaux-arts, ont arrêté qu'ils tiendront cette année, en cette ville, une exposition de produits d'artistes vivants.

Les soussignés composant une commission combinée et nommée à cet effet par la régence de la ville et par le conseil de l'Académie, portent à la connaissance de toutes les institutions publiques et privées, consacrées aux beaux-arts, à celle de tous les artistes et amateurs, de tous les protecteurs des beaux-arts et propriétaires de produits artistiques, à celle enfin de tous ceux qui s'intéressent aux arts et peuvent contribuer à leur prospérité, les résolutions suivantes, arrêtées pour ladite exposition :

Art. Ier.

L'Exposition publique des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et dessin, exécutés par des artistes vivants, soit nationaux, soit étrangers, aura lieu dans le local de l'Académie royale des beaux-arts, à Amsterdam.

Art. II.

Cette exposition sera ouverte le mardi 7 septembre prochain, et la clôture en est fixée au lundi 4 octobre suivant.

Art. III.

Les tableaux, dessins, estampes, convenablement encadrés, et les objets de sculpture, devront être rendus, dans le susdit local, au plus tard le lundi 23 août prochain, et chaque envoi devra être accompagné d'une lettre adressée à la commission, contenant le nom et la demeure de l'auteur. Cette lettre pourra également contenir la note des prix que messieurs les artistes veulent avoir de leurs ouvrages. Les objets arrivés plus tard que le 23 août *ne seront placés qu'autant que les localités le permettront.*

Les personnes domiciliées à l'étranger, qui enverront des produits à cette exposition, sont invitées à indiquer dans le royaume une maison de commerce ou de commission, ou quelque personne connue, à laquelle elles désirent que les objets soient renvoyés, l'exposition finie.

Art. IV.

Les ouvrages envoyés et admis ne pourront être retirés avant la clôture de l'exposition, qu'ils soient ou non vendus, et resteront sous la surveillance de la commission, qui veillera, autant que possible, à leur conservation.

Art. V.

Aucun objet déjà placé à une exposition antérieure ne sera admis; ceux qui ne pourraient l'être sans blesser les convenances seront refusés, la commission se réservant entièrement l'appréciation des motifs de ses décisions. Elle se réserve également le choix des morceaux à exposer, dans le cas où, l'artiste en ayant envoyé plusieurs, il arriverait que les localités ne permettraient pas de les placer tous. Cependant, et dans chacune des circonstances indiquées, les artistes peuvent compter *sur le secret et la plus grande discrétion.*

Art. VI.

Aucune pièce envoyée par un autre que par l'auteur n'est admise que lorsqu'elle est accompagnée du consentement écrit de l'artiste qui l'a exécutée.

Art. VII.

Un catalogue sera imprimé, indiquant les noms et demeures des artistes, ainsi que les ouvrages dont on peut faire l'acquisition.

Durant la semaine qui suivra la clôture de l'exposition, on délivrera les objets qui auront été envoyés et exposés, et on fera parvenir sans retard les objets envoyés du dehors aux adresses indiquées et mentionnées au second paragraphe de l'article III.

La commission désirant ardemment contribuer aux progrès et à la prospérité des beaux-arts, invite ceux qui les exercent, ceux qui les aiment et ceux qui les protégent, à se joindre à elle pour donner à cette exposition tout l'éclat et le retentissement possibles.

Amsterdam, 13 mars 1852.

La commission combinée :

De la part de la régence,
D.-D. Buchler, président.
J. De Vries.

De la part du conseil de l'Académie,
L. Royer, vice-président.
J. Van Lennep, secrétaire.
C.-J. Fodor, trésorier.
J.-W. Kerkhoven.
J. De Vos. jz.
A.-B.-B. Taubel.
C.-P. Van Heghen.

VIE DES PEINTRES

DE TOUTES LES ÉCOLES.

LE POUSSIN.

(Suite et fin.)

Si le Poussin souhaitait vivement que ses travaux ne le tinssent pas longtemps éloigné *de la douceur de sa petite maison,* il y avait à Paris un homme qui formait le même vœu le plus sincèrement du monde : c'était Simon Vouet. — « Voilà Vouet bien attrapé, » avait dit Louis XIII, à Saint-Germain. Vouet avait su le mot du roi, et comme le roi était au-dessus de ses atteintes, il résolut de se venger sur le Poussin. Il avait pour lui une grande réputation, des relations avec les familles les plus puissantes, les gens les plus en crédit dans le monde, et il pouvait mettre en campagne contre son ennemi tous les peintres de Paris, furieux de voir le Poussin chargé de travaux considérables et de fonctions créées pour lui. Fouquières fut son principal auxiliaire. M. Desnoyers l'avait chargé de peindre les vues des principales villes de France, pour les placer entre les fenêtres de la grande galerie du Louvre. Il en concluait que nul autre que lui n'avait le droit de diriger les travaux d'embellissement de la galerie. Il alla le déclarer tout net, en matamore qu'il était, au placide Poussin, qui ne fit point attention à sa grande épée et se contenta de lui montrer son brevet.

Quand on vit que le Poussin n'était point un homme emporté qui pût se compromettre par des éclats, on dressa contre lui d'autres batteries. On le savait fort chatouilleux aux atteintes de la critique: c'est par cet endroit faible qu'on l'aborda. Vouet donnait le mot d'ordre à sa meute de détracteurs, et tous s'accordaient si bien à donner le même avis sur les défauts du Poussin, que ces mensonges concertés avaient toute la force de la vérité.

Ces manœuvres produisirent leur effet, surtout à propos d'un tableau que le Poussin avait fait pour le noviciat des jésuites. Le sujet de ce tableau était emprunté à la vie de saint François Xavier ; c'était le saint ressuscitant un mort dans l'île du Japon. Vouet l'avait traité quelque temps auparavant, et son tableau se trouvait précisément placé dans l'église du noviciat. « Ceux de » son parti le faisaient valoir autant qu'ils pouvaient, dit Féli- » cien, disant que sa manière approchait de celle du Guide; ce- » pendant, ils étaient assez empêchés à reprendre quelque chose » dans celui du Poussin, qui est d'une beauté surprenante et » dont les expressions sont si belles et si naturelles, que les » ignorants n'en sont pas moins touchés que les savants. Pour y » marquer néanmoins quelque défaut et ne pas souffrir qu'il pas- » sât pour un ouvrage accompli, ils publiaient partout que le » Christ, qui est dans la gloire, avait trop de fierté et ressem- » blait à un Jupiter tonnant. »

L'architecte Lemercier blâmait avec non moins d'aigreur et de persistance tous les dessins que le Poussin avait préparés pour l'ornementation de la galerie. M. Desnoyers lui-même ouvrit l'oreille à ces méchants propos, et le Poussin lui écrivit, à cette occasion, une lettre pleine de douleur et de fierté, dans laquelle il se compare au Dominiquin méconnu et insulté. Il y discute les griefs élevés contre lui, et dit, en s'adressant particulièrement à Lemercier :

« Ce n'est pas sans raison que j'ai évité les défauts et les choses » monstrueuses qui paraissaient déjà dans ce que M. Lemercier » a commencé : la lourde et désagréable pesanteur de l'ouvrage, » l'abaissement de la voûte, qui semble tomber, l'extrême froi- » deur de la composition, l'aspect mélancolique, pauvre et sec » de toutes les parties, et certaines choses contraires et opposées » mises ensemble, que les sens et la raison ne peuvent souffrir, » comme ce qui est trop gros et ce qui est trop délié, les parties » trop grandes et celles qui sont trop petites, le trop fort et le » trop faible avec un accompagnement entier d'autres choses dé- » sagréables. »

Tout le reste de la lettre est une espèce de traité d'architecture à propos de la galerie du Louvre, et il est à remarquer que cette dissertation technique, écrite cependant par un homme qui se servait difficilement du français, livre le sujet clair et lucide à l'intelligence du lecteur.

Ce que l'on conçoit bien s'énonce clairement,
Et les mots, pour le dire, arrivent aisément.

Or, il n'était rien que le Poussin conçût mieux que l'architecture. Sa lettre ne fut pas connue seulement de M. Desnoyers. Celui-ci se plut à la divulguer, et Lemercier n'eut pas le courage de répliquer à l'éloquent plaidoyer du Poussin en faveur du haut goût.

Quant à ceux qui avaient comparé son Christ à un Jupiter tonnant, il ne les honore pas même d'une discussion, et les traite avec un mépris qu'on n'osa pas taxer d'orgueil, tant le Poussin venait de se montrer supérieur à tout et inébranlable à toutes les attaques sur ce terrain de l'art où on était allé témérairement le provoquer.

Le Poussin avait réduit ses ennemis à capituler; mais cette campagne lui semblait le prélude d'une suite d'hostilités qui n'allaient point à son caractère ni à ses goûts. Il manifesta ouvertement son regret d'avoir quitté l'Italie, et M. Desnoyers fit tout ce qui était en son pouvoir pour lui faire oublier ces vexations et le rassurer sur l'avenir. Il s'excusa humblement de s'être laissé émouvoir par la clameur des envieux, et, aidé de M. de Chantelou, il parvint à calmer l'irritation du peintre. Il n'y avait pas de procédés délicats dont on n'usât avec lui.

« Monsieur et patron, écrit-il le 30 avril 1641 à M. de Chantelou, mardi dernier, après avoir eu l'honneur de vous accompagner à Meudon, à mon retour je trouvai que l'on descendait à ma cave un muid de vin que vous m'aviez envoyé. Je l'ai goûté avec mes amis; nous l'avons trouvé très-bon. Du reste, nous vous servirons à souhait, car nous en boirons à votre santé, sans l'épargner. Aussi bien, je vois que le proverbe est véritable, qui dit que « chapon mangé, chapon lui vient. » Mêmement hier, je reçus un

pâté de cerf si grand, que le pâtissier n'en a dû rien garder, sinon les cornes. »

Le cerf qui avait fait les frais de cette politesse venait de la forêt de Saint-Germain, et le pâté était un cadeau du cardinal.

Il n'y avait pas de rancune qui pût tenir contre des attentions si gracieuses. Le Poussin cessa d'en vouloir à M. Desnoyers et feignit d'ignorer les menées de la critique malveillante. Mais d'autres motifs vinrent, après ceux-là, raviver dans son cœur le regret de sa patrie adoptive. Jusqu'à la fin de l'année 1641, il avait pu, en dehors de ses travaux du Louvre, s'occuper de plusieurs tableaux promis à ses amis d'Italie; mais M. Desnoyers eut tout à coup l'idée de lui faire faire les frontispices des principaux livres qui sortaient de l'imprimerie royale; il lui fallut même s'occuper des reliures. Cet abus qu'on faisait de lui porta à son comble l'ennui et le dégoût du Poussin. Il avait aliéné son indépendance, et ne pouvait se plaindre ouvertement; mais M. de Chantelou recevait ses confidences.

« Il m'est impossible, lui écrivait le peintre, de travailler en » même temps à des frontispices de livres, à une Vierge, au tableau de la congrégation de saint Louis, à tous les dessins de » de la galerie, enfin à des tableaux pour les tapisseries royales. » Je n'ai qu'une main et une débile tête, et ne peux être secondé » par personne ni soulagé. Quand monseigneur (M. Desnoyers) » dit que je pourrai divertir mes idées à faire une Vierge et la » *Purification de Notre-Dame*, c'est la même chose comme lors- » qu'on me dit : Vous finirez tel dessin à vos heures perdues. »

Il se plaint encore au commandeur del Pozzo des mêmes ennuis, et avec moins de ménagement pour ceux qui les lui causent.

On voit que la mesure était comble. Le pauvre grand peintre n'avait en France que des ennemis ou des amis maladroits; il ne put résister au désir d'aller se reposer quelques mois dans la paix de sa petite maison, et partit au mois de septembre 1642, sous prétexte d'aller chercher sa femme. Une fois rendu à la liberté et à l'Italie, il sentit qu'il lui serait bien difficile de revenir se soumettre aux mille sujétions qui lui avaient rendu son séjour en France un véritable supplice. Cependant, il était résolu à ne pas manquer à son engagement, et il se préparait au retour, lorsqu'il apprit par le même courrier la mort du grand cardinal et l'éloignement de la cour de M. Desnoyers. Ces circonstances, auxquelles se joignirent les troubles survenus après la mort de Louis XIII, le déterminèrent à rester. C'était envers M. Desnoyers qu'il estimait s'être engagé, et M. Desnoyers n'étant plus en fonctions, il pensait que le contrat passé avec lui était rompu par le fait même de sa retraite.

Depuis cette époque, le Poussin resta constamment à Rome. Il s'y préoccupait patriotiquement des événements qui agitaient la France, ainsi que sa correspondance en témoigne, et avait conservé avec M. de Chantelou et beaucoup d'autres des relations qui donnèrent lieu à un commerce de lettres dont un grand nombre ont été recueillies. Il s'y montre ce qu'il fut toujours : ami sérieux, et souvent homme d'esprit.

Ce qui reste à dire du Poussin appartiendrait plutôt à la critique qu'à la biographie. Le temps qui s'écoula depuis son retour à Rome jusqu'à sa mort est en effet la période la plus féconde de sa vie laborieuse. Il peignit en ce temps-là un nombre considérable de tableaux. Je citerai entre autres celui de *Rébecca, les Sept Sacrements, le Jugement de Salomon, Moïse frappant le rocher, Jésus guérissant les aveugles aux portes de Jéricho*, enfin, *les Quatre Saisons,* représentées chacune par un sujet tiré de l'histoire sacrée. A l'exception des *Sept Sacrements,* les ouvrages que je viens de nommer se trouvent dans les galeries du Louvre. Celui qui me paraît caractériser le mieux le génie du Poussin est son *Hiver,* ordinairement appelé *le Déluge*. La comparaison qu'on peut en faire avec un tableau de Girodet sur le même sujet, également conservé au Louvre, fait admirablement ressortir les grandes qualités de cette immortelle composition.

Dans le tableau du Poussin, tous les détails concourent à exprimer la destruction générale ; ce qui reste de l'humanité n'est là pour ainsi dire que comme accessoire. Le Poussin s'est passé de ce grand ressort, de ce moyen assuré d'émouvoir, qui est l'intérêt de l'homme pour son semblable. Ce qu'il a voulu rendre avant tout, c'est le sens de ce mystique événement : le déluge. On sent que ces quelques hommes et ce serpent qui gagnent le faîte d'une roche à fleur d'eau, sont tout ce qui survit à la race condamnée; et de cette image le regard se porte irrésistiblement au dernier plan, où est l'arche, c'est-à-dire l'espoir des races à venir, le monument de la promesse de Dieu.

Le tableau de Girodet est intitulé : *Scène du Déluge,* et il est facile de voir que le peintre s'était trompé en l'intitulant d'abord : *le Déluge;* car il représente une inondation quelconque et un groupe d'êtres humains en péril de mort. Ce péril de quelques hommes est ce qui résume l'intérêt; quant à l'idée exprimée par ces versets de la Genèse :

« Toutes les fontaines du grand abîme furent rompues et les » bondes des cieux furent ouvertes. (VII-11.)

» Tout ce donc qui subsistait sur la terre fut exterminé, depuis » les hommes jusqu'aux bêtes, jusqu'aux reptiles et jusqu'aux » oiseaux des cieux, et ils furent exterminés. (VIII-23.) »

Quant à cette idée, dis-je, elle n'apparaît même pas dans la composition de Girodet.

Cette habitude de chercher le grand sentiment des choses et la poésie philosophique des sujets est un des caractères les plus remarquables de la peinture du Poussin. Il n'a signé qu'un tableau dans sa vie, et pourtant ses tableaux se distinguent au premier coup d'œil et se nomment d'eux-mêmes. On ne discute jamais au sujet d'une peinture du Poussin, parce que personne n'a su comme lui retrouver cette manière simple, sobre et réservée qui atteint la beauté, à la manière de l'art antique, sans effort, par une pente douce, par la sincérité du sentiment.

Le Poussin succomba à Rome, en 1665, de la cruelle maladie dont les premières atteintes remontaient à plus de trente ans. Jusqu'en 1664, il avait résisté au mal, et peu de gens le croyaient très-sérieusement attaqué; mais à cette époque sa femme mourut; et cet événement brisa l'énergie qui l'avait soutenu jusqu'alors. Il se trouva isolé dans sa maison, et cette idée est surtout celle qui le préoccupe quand il songe à la perte qu'il vient de faire.

« Cette mort, écrit-il, me laisse seul, chargé d'années, para- » lytique, plein d'infirmités de toutes sortes, étranger et sans » amis. »

Au moment de se préparer à mourir, le Poussin regretta bien amèrement de ne pas voir le soleil de sa patrie. Les amis qui lui avaient rendu si cher le séjour de l'Italie, l'avaient précédé dans la tombe; les plus récents avaient cessé de le fréquenter, du moment où la souffrance avait commencé à rompre son égalité d'humeur et à faire de lui un vieillard plaintif; en sorte qu'il mourut en 1665, n'ayant à ses côtés qu'un neveu.

J. De Chatillon.

VARIÉTÉS.

GOUTS GASTRONOMIQUES

DE CERTAINS PERSONNAGES CÉLÈBRES.

Nous avons toujours regretté de voir une branche de l'histoire universelle beaucoup trop négligée par les Thusydide, les Tite-Live, les Tacite, les Plutarque, les Rollin, les Cuvier, les Lebeau, les Mezeray, etc. Cette branche est celle de la prédilection de certains grands

hommes pour tel ou tel aliment, qui, souvent plus que vulgaire, forme un singulier contraste avec le haut caractère et les grandes actions de la plupart de ces hommes célèbres. C'est pour remplir une partie de cette lacune que nous avons réuni et classé, par ordre chronologique, les goûts gastronomiques de quelques-uns de ces grands hommes, qui cependant ne sont pas tous grands, mais qui ont plus ou moins de droit à la célébrité. Notre liste n'est pas très-longue, quoiqu'elle commence avec l'empire romain; nous n'avons, pour ainsi dire, qu'effleuré le sujet, parce qu'il a fallu proportionner le cadre à la place qui lui était destinée dans notre galerie. Passons à l'ami de Cinna, plus habile politique que friand gastronome.

Auguste, mort l'an 14 de J. C., aimait de préférence le pain bis, les petits poissons, le fromage de lait de vache et les figues fraîches. Il ne buvait ordinairement que trois coups à chaque repas. On voit qu'il était simple dans ses goûts et fort sobre.

Apicius (*Cœlius*), célèbre gastronome romain, dont le nom a passé en proverbe, et qui a écrit sur la bonne chère *De arte coquinariâ*, était passionné pour les homards, surtout pour ceux de Minturnes, qui passaient pour les plus beaux. Ayant ouï dire qu'il y en avait de plus gros et de plus délicats vers les côtes d'Afrique, il frète sur-le-champ un vaisseau et part pour s'assurer de la vérité du fait. Arrivé vers le terme de la course, il rencontre un des pêcheurs et lui demande des homards, surtout des plus beaux de ces parages! Voyant qu'ils n'ont rien de plus que ceux de Minturnes, il ordonne sur-le-champ au pilote de virer de bord et retourne à Minturnes, où il continue à se régaler des homards de la côte de la Campanie.

Cet Apicius était fort riche: après avoir dissipé, tant pour sa table qu'autrement, cent millions de sesterces (environ 20,369,166 fr.), il régla ses comptes, et trouvant que, ses dettes payées, il ne lui restait plus que dix millions de sesterces (2 millions 037,916 fr.), il s'empoisonna, craignant de mourir de faim.

Claude, empereur, mort l'an 54 de J.-C., avait une grande prédilection pour les champignons. Hélas! on sait que, grâce à la tendresse conjugale de sa chère Agrippine et aux soins empressés de son médecin Xénophon, ce régal le mit en deux heures au rang des dieux.

Charlemagne, premier empereur d'Occident, mort en 814, quoique très-frugal, aimait fort le gibier. Dans les jours ordinaires, dit Eginhard, il n'y avait que quatre plats à sa table, non compris une pièce de gibier que ses veneurs lui apportaient tout embrochée, parce qu'ils savaient que c'était son mets favori.

Adrien VI, élu pape le 9 janvier 1522, et mort le 15 septembre 1523, était haï des Romains parce qu'il aimait la merluche, dit Paul Jove; mais il l'était bien davantage pour la sévérité qu'il mit à vouloir réformer les mœurs.

Luther, chef de la réforme, mort en 1546, était un bon biberon qui donnait la préférence à la bière de Torgau et au vin du Rhin.

Mélanchton, premier disciple de Luther, et qui décéda en 1560, aimait mieux la soupe à l'orge, les goujons et d'autres petits poissons, ainsi que les légumes entremêlés de petits morceaux de viandes hachées.

Le Tasse, admirable poëte italien, mort en 1695, avait une prédilection marquée pour les mets sucrés cuits au four, pour les massepains et les fruits confits. Il aimait tellement le sucre, qu'il en mettait dans sa salade.

Henri IV, roi de France, mort en 1610, était passionné pour les melons et les huîtres; il en mangeait immodérément. Il paraît que le vin d'Arbois, dont il faisait grand usage, le sauvait des indigestions auxquelles l'exposaient de tels aliments.

Hocquincourt (le maréchal d'), mort en 1658, avait un goût particulier pour les queues de moutons, auxquelles, disent les mémoires du temps, il reconnaissait la propriété d'influer sur la gaîté des convives; aussi a-t-il gardé toute sa vie un cuisinier qui avait trouvé le moyen de préparer des queues de mouton en caisse, que le maréchal emportait à l'armée pour mettre ses officiers en belle humeur.

Crébillon, fils, littérateur français, mort en 1777, était un mangeur d'huîtres insatiable.

Voltaire, mort en 1778, ne se faisait pas remarquer particulièrement en fait de comestibles; mais le café était sa boisson favorite: il en prenait avec excès. Il en était de même de M. de Buffon et du marquis de Contades, qui faisait plus encore, car il refusait l'entrée de sa salle à manger à quiconque ne prenait pas deux tasses de café coup sur coup.

Lessing, célèbre écrivain allemand, mort en 1781, aimait par-dessus tout les lentilles; il eût été homme à faire la sottise d'Esaü.

M. Rogerson, gastronome anglais, donnait, dit-on, la préférence aux ortolans; du moins le dernier acte de sa vie semble le prouver. On assure que ce digne émule d'Apicius a dépensé, dans l'espace de neuf mois, pour sa table et en expériences culinaires, la somme de 150,000 livres sterling (3,750,000 fr. de notre monnaie), ce qui composait toute sa fortune. Réduit à la misère et au triste état de mendiant, il employa une guinée, la dernière dont on lui avait fait la charité, à l'accommodage d'un ortolan, son mets favori; et après l'avoir savouré avec toute la délectation d'un profès consommé dans l'art de déguster, il se fit sauter la cervelle.

Fréderic le Grand, roi de Prusse, mort en 1786, avait pour mets de prédilection le *potenta*: c'était une espèce de gâteau d'orge réduit en poudre et torréfié.

Paul Ier, empereur de Russie, assassiné dans la nuit du 21 au 22 mars 1801, était grand amateur de pâtés de foies de canards. Il accorda la grâce à un Polonais exilé, qui avait trouvé le moyen de lui envoyer de Toulouse chaque semaine un de ces pâtés, dont le voyage n'altérait pas la fraîcheur.

Klopstock, l'auteur de la *Messiade*, mort en 1803, est bien digne de figurer parmi les gastronomes allemands; il souriait et s'attaquait de prédilection aux pâtés truffés, au saumon, à la truite saumonée; il arrosait tout cela d'un excellent vin de Rhin. Dans ses dernières années, une bouteille de Bordeaux lui plaisait davantage. Parmi les légumes, il donnait la préférence aux pois; mais au dessert, le raisin était sa passion favorite.

Kant, le prince des philosophes allemands, mort en 1804, n'était pas aussi recherché dans ses goûts; il faisait ses délices d'une purée de lentilles, d'une purée de panais, préparée au lard; d'un pudding au lard, à la poméranienne; d'un pudding de pois secs aux pieds de porcs, et de fruits desséchés au four. Pour mieux savourer ces trois mets, ce n'était pas trop de trois heures. Kant se mettait à table à une heure, et apportant à cette sérieuse affaire une application vraiment philosophique, il ne la quittait jamais avant 4 heures.

Schiller, célèbre poëte allemand, mort en 1805, aimait tellement le jambon, qu'il en mangeait presque tous les jours, et malgré cela il buvait peu.

De Lalande, astronome, mort en 1807, avait un goût assez bizarre pour les araignées; il les prenait délicatement, et malgré l'agitation de leurs pattes, il les portait à sa bouche, les suçait, les savourait et les avalait avec une délicieuse sensualité.

Napoléon, mort à Sainte-Hélène en 1821, n'avait de préférence marquée que pour le café; il en prenait jusqu'à vingt tasses par jour et ne s'en portait pas plus mal. Les plaisirs de la table lui étaient assez indifférents; aussi son chambellan affidé, M. de Cussy, gastronome renommé, a déploré toute sa vie que le sentiment de la cuisine ait manqué à son empereur; ce qui lui faisait dire que le plus grand homme ne pouvait être complet.

Lord Byron, célèbre écrivain anglais, mort en 1824, n'est cité dans notre liste qu'à cause de la singularité de ses habitudes en fait de nourriture; notez que nous ne disons point en fait de gastronomie, car son nom n'est pas digne de figurer dans les annales de cet art par excellence. Sachez donc que lord Byron ne déjeunait ni ne soupait; son unique repas, qu'il appelait son dîner, se composait de vieux fromage de Chestre en état de décomposition complète, de concombres et de choux rouges conservés dans le vinaigre. Il mangeait beaucoup de ce fromage, qu'il arrosait de cidre ou de bière de Burton. Il prenait beaucoup de thé très-fort. Après le repas, il buvait du vin et des liqueurs. Croirait-on que ce Byron, malgré son génie, sa forte tête et son scepticisme, était superstitieux? Il n'eût rien commencé d'important le vendredi: renverser la salière ou l'huilier lui semblait du plus mauvais augure; mais du vin renversé, c'était différent, il en tirait un bon présage; consolation dont ne s'accommoderait pas un vrai biberon.

UN SEIGNEUR BELGE

EN 1852.

Les détails que l'on va lire sont extraits du *Journal d'Anvers* qui leur consacre plusieurs colonnes.

M. le comte Charles de Mérode, membre de la Chambre des représentants, accompagné de sa femme, née princesse d'Arenberg, et de sa mère, Mme la comtesse douairière de Mérode, a fait son entrée à Westerloo, le 23 de ce mois. Toutes les communes environnantes s'étaient rendues à cette réception, qui a été faite au son des musiques d'harmonie et des chœurs, au milieu des arcs de triomphe et des pyramides de fleurs et de verdure disposées avec profusion, depuis les premiers confins de la commune jusqu'à l'église. Une garde d'honneur de 125 cavaliers formant l'escorte, est allée au-devant de M. le comte de Mérode. Arrivé au premier arc de triomphe, tous les ouvriers, la pelle ornée de fleurs, sont venus le complimenter, car le nombre des bras qu'il occupe depuis plusieurs années dans la commune de Westerloo et même dans les environs est très-considérable. C'était un hommage mérité. La famille de Mérode témoigne de son amour pour le peuple autrement que par de vaines et menteuses flatteries. Le compliment de ces bons ouvriers, composé par l'un d'eux, était d'une simplicité charmante : c'était l'expression vraie de leurs sentiments. L'auteur ne s'était pas inspiré du jargon insolent de 1848, qui n'arrangeait rien et brisait tout. Le *devoir*, pour ces braves gens, est un mot qui ne remplace pas ici dans leur esprit ni dans leur cœur celui de *droit*, qu'on a tant fait sonner sans qu'il ait rien produit de bon pour le pauvre travailleur.

Deux voitures découvertes conduisaient à Westerloo M. le comte de Mérode, sa jeune épouse et sa mère. A l'entrée du village les *gildes*, de Westerloo et des hameaux voisins, bannières en tête, leurs chefs décorés de tous leurs vieux insignes d'argent ciselé, de leurs écharpes brodées et galonnées, suivis des confréries de l'arc, ouvraient la marche. Les enfants des écoles, portant des bannières, puis l'harmonie, enfin les autorités et un grand nombre de jeunes filles vêtues de blanc, fermaient le cortége. A l'entrée de la commune, à l'auberge du *Marly*, le bourgmestre de Veerle, au nom de tous les bourgmestres du canton et comme doyen d'âge, a félicité les nobles hôtes de leur arrivée et a recommandé au jeune comte, élu représentant de la Campine, les intérêts de cette partie du pays. Le comte de Mérode a répondu, et le cortége s'est mis en marche vers l'église où un *Te Deum* a été chanté.

A l'issue de la cérémonie religieuse, le cortége a repris sa marche et s'est arrêté devant le magnifique tilleul qui est l'un des plus beaux arbres connus et par sa grosseur et par l'admirable disposition de son branchage. Ce temple de verdure, orné de mille banderoles et pavoisé aux armes des familles de Mérode et d'Arenberg, formait un pavillon dont la grâce et la majesté n'auraient pu être égalées par aucune combinaison architecturale. C'est là que l'autorité communale de Westerloo a reçu les nobles hôtes et que M. Caers, au nom du conseil, les a félicités par un discours auquel les membres de la famille ont répondu tous individuellement, aux applaudissements et vivat répétés des milliers de spectateurs qui encombraient littéralement la place et le marché de Westerloo. Le vin d'honneur fut présenté, et le cortége se rendit au château, où M. Dellafaille, membre de la députation permanente, élu par le canton de Westerloo, leur adressa le compliment de félicitation suivant :

« Monsieur, madame,

» S'il est dans la vie des populations comme dans celle des individus des jours de joie et de bonheur, ce sont ceux où d'antiques liens de respect et d'amour reçoivent une consécration nouvelle.

» Ces sentiments n'existent que là où l'honneur et la vertu les ont cimentés.

» Ce jour où vous venez au milieu de nous prendre possession du beau domaine de vos ancêtres, sera compté comme l'un de nos beaux jours, car il effacera de nos cœurs les douloureux regrets causés par l'absence séculaire d'une famille vénérée et chérie.

» Ah! si, loin de nous, le nom seul de Mérode a toujours été au sein de nos contrées un cri de ralliement, que ne sera-t-il pas quand chaque jour il apparaîtra parmi nous avec sa douce auréole de charité, d'honneur et de noble patriotisme.

» Soyez heureux, nobles hôtes, dans ce beau séjour qui vous rappelle tant de souvenirs, tant de douces affections; soyez-y heureux comme nous le sommes de vous posséder au milieu de nous, et qu'avec vous votre jeune famille y savoure dès l'enfance les joies qui résultent de l'amour des populations qui acclament aujourd'hui avec bonheur votre heureuse arrivée parmi elles. »

M. le comte de Mérode répondit :

» Depuis longtemps déjà, messieurs, je désirais venir habiter parmi vous, et de graves circonstances de diverses natures ont pu seules m'en empêcher.

» En rentrant dans ce château abandonné par ma famille depuis plus de 80 ans, j'y reviens avec les mêmes sentiments qui en animaient les derniers habitants et surtout celui qui en a entrepris la restauration : un vif désir de la paix que l'union seule sait procurer et l'intention bien ferme de ne rien négliger de ce qui peut profiter au bien moral ou matériel de la commune de Westerloo.

» Je compte bien sur la sincère réciprocité de ces sentiments dont vous êtes l'interprète, monsieur, et je vous prie de me considérer déjà comme un ancien parmi vous: si je ne le suis pas de fait, je le suis de cœur. »

Enfin, M. le comte Charles de Mérode, sa jeune épouse, leur enfant et leur mère, firent leur entrée dans le magnifique donjon qui peut être assigné à l'époque carlovingienne s'il n'est le reste d'une ruine romaine au nord des Gaules. Son imposante masse, son élévation, la couleur bistrée de ses vieilles murailles dont l'épaisseur excède trois mètres, le développement considérable des bâtiments adjacents : tout concourt à faire de ce vieux manoir un des monuments les plus curieux et les plus pittoresques de notre pays.

Les vastes salles du château furent bientôt encombrées de monde, car à la réception si pleine d'enthousiasme et d'entrain sympathique des populations, la noble famille avait répondu par une cordiale et affectueuse invitation. Au silence séculaire succèdent tout à coup les sons de l'harmonie et des chœurs. Des félicitations sont encore adressées aux nobles hôtes profondément émus de cet accueil. Le vin et les rafraîchissements circulaient partout, quand enfin la cérémonie se termina par le toast porté par M. Dellafaille au nom de la population et des autorités réunies au château. Prenant texte de l'antique et historique devise inscrite sur les tours d'entrée du château : *Où serasse Mérode* (1) M. Dellafaille s'exprima ainsi :

« Aux nobles hôtes qui viennent aujourd'hui au milieu de nous prendre possession de l'antique domaine de leurs ancêtres!

» Jadis, messieurs, et naguère encore, en passant sous les murs silencieux de ce manoir délaissé, chacun de nous pouvait y lire la devise historique, l'heureux retour : *Où serasse Mérode?* où serait, où pourrait être Mérode? Et cette devise répondait aux cris de nos cœurs, car nous aussi nous demandions : Où pourrait être Mérode?

» En vain, après un siècle d'absence, les échos lointains de la renommée nous apportaient-ils toujours quelque glorieuse réponse à cette noble devise, soit qu'au sein des assemblées nationales leur voix courageuse se fît entendre, soit que leur vaillante épée brillât au champ d'honneur, soit enfin que leur généreux sang coulât pour conquérir l'indépendance nationale! Jamais... jamais la patrie menacée n'avait dit en vain : *Où serasse Mérode!!!* Mais ce cri poussé au nom des sentiments les plus dévoués des populations de cette contrée, pour rappeler au milieu d'elles une race vénérée, ce cri réclamait un écho sympathique.

» Le rejeton, le chef de cette noble famille, sa compagne chérie, sa mère bien-aimée, viennent répondre en ce jour à l'appel de nos cœurs; ils sont au milieu de nous, ils viennent y fixer leur séjour. Que le bonheur le plus inaltérable y soit leur constant partage! »

Les fêtes ne se sont terminées qu'à une heure très-avancée de la nuit, au milieu d'un concours immense de population. Le parc et les eaux du château étaient resplendissants de lumières. Les illuminations étaient disposées avec un goût infini; toutes se reflétaient dans les eaux du long canal, bordé d'arbres, qui fait face au château; toutes éclairaient des massifs de verdure que la nuit semblait agrandir encore. Les chœurs, les fanfares et l'harmonie, placés sur divers points du parc, faisaient tour à tour retentir le superbe écho du château d'une mélodie suave et enchanteresse. Chacun s'est retiré satisfait, car ce jour avait resserré les liens qui de tout temps ont uni la noble famille de Mérode aux habitants de la Campine.

Nouvelles des arts et de la littérature.

De grands préparatifs se font pour l'exposition d'Anvers, qui, dit-on, sera fort belle. Nous connaissons, en effet, quelques-uns des tableaux que nos artistes belges ont envoyés, et qui, par leur nature, devront incontestablement attirer l'attention publique.

Il va sans dire que la *Renaissance* rendra un compte détaillé de l'exposition d'Anvers.

—

M. Portaels est occupé à repeindre le fronton de Saint-Jacques-sur-Caudenberg, afin de l'harmoniser, si c'est possible, avec l'affreux badigeon que l'on vient de faire mettre sur cette église.

M. Simonis va également se mettre à l'œuvre pour sculpter le bas-relief du *Théâtre royal*. Les échafaudages sont déjà placés, et le tympan n'attend plus que M. Simonis. A quand le bas-relief du Palais de Justice?

—

M. Jouvenel, graveur à Bruxelles, vient d'éditer une médaille à l'effigie de M. Rogier. Elle porte au revers cette inscription : « Création des chemins de fer belges. — Réorganisation de l'enseignement supérieur. — Réorganisation de l'enseignement moyen. — Enseignement agricole. — Bibliothèque rurale. — Bibliothèque industrielle. — Réorganisation de la garde civique. — Introduction d'industries nouvelles dans les Flandres. — Institution des ateliers d'apprentissage. — Exposition industrielle des Flandres. — Expositions Encouragements à l'agriculture. Comices. Concours. — Expositions

(*) Cette légende fut octroyée aux de Mérode à l'occasion d'un appel adressé à l'un de leurs ancêtres par le prince qu'il servait. Emporté par sa valeur, témérairement engagé trop avant dans la mêlée, et sur le point d'être enveloppé, le prince s'écria : *Où serusse Mérode?* Aussitôt le vaillant guerrier accourt, dégage son chef et remporte la victoire. Le prince, plongeant la main dans le sang de ses blessures, en trace cinq lignes sur la cuirasse d'argent de son sauveur, et aujourd'hui cinq bandes de gueule sur champ d'argent forment les nobles armes de la famille de Mérode.

agricoles. — Institutions de prévoyance pour les travailleurs agricoles et industriels. — Musée populaire. — Hygiène publique.

MM. Fraikin et Van Ysendyck, désignés pour aller recevoir le modèle en terre de la statue de Roland de Lattre, que M. Frison a été chargé d'exécuter, sont de retour de leur voyage à Paris. Nous ferons connaître le résultat du rapport que ces messieurs s'empresseront sans doute d'adresser à la commission spéciale nommée pour diriger l'exécution du monument à ériger à notre célèbre musicien. M. Frison est arrivé ce matin à Mons.

M. Théophile Gautier, l'excellent critique de *la Presse*, parle, dans un compte rendu du salon, dans les termes suivants du tableau exposé par M. Stevens, notre célèbre peintre de chiens :

« Nous nous servirons des peintres d'animaux comme transition aux paysagistes, et nous mettons en première ligne M. Stevens, de Bruxelles. — Quelle chose étrange que l'art ! Ce tableau intitulé un *Métier de chien*, et qui représente une petite voiture chargée d'un bloc de pierre, attelée de quatre ou cinq mâtins ou dogues, a une grandeur et un style étonnants. M. Stevens est le Michel-Ange des chiens. Quelles musculatures puissamment entrelacées ! quelle science et quelle vigueur d'anatomie ! quel style magistral et sévère ! Jamais toile historique ne fut traitée avec plus de sérieux : un pan de muraille, un coin de ciel noir, un terrain sobre de détails et l'attelage de chiens haletant de fatigue, tirant la langue et se reposant, les uns debout, les autres couchés à plat ventre et le museau allongé sur leurs pattes, voilà tout. Un coloris robuste, rembruni, un peu vieilli de ton, revêt ces molosses à formes herculéennes qui pourraient figurer dans la meute de Diane ou sur le seuil de l'enfer mythologique, tant ils sont nobles, *historiques* et forts. On accuse ordinairement les critiques français de n'être pas tendres à l'endroit des peintres belges. C'est un reproche qu'on ne nous fera pas pour M. Stevens, qui nous inspire une admiration sans réserve. Le *Métier de chien* tient dignement toutes les promesses du *Supplice de Tantale* de l'année dernière. »

La commission du jury pour le salon de Paris de 1852 vient de décerner à M. Joseph Stevens, l'excellent peintre belge dont la France apprécie le talent, et dont le tableau a eu un beau succès au salon, la médaille de seconde classe.

On lit dans le *Messager de Gand* :

La statue en bronze, due au ciseau de M. G. Geefs, et représentant la Pucelle de Gand, vient d'être placée sur l'architrave de la façade principale des bâtiments de notre station. Ce qui frappe au premier coup d'œil dans cette nouvelle production de l'artiste dont Gand possède déjà quelques chefs-d'œuvre, c'est la simplicité des lignes, qui relie d'une manière si admirable la statue au caractère général de l'architecture de l'édifice, qu'elle paraît pour ainsi dire n'en être qu'une projection. M. Geefs a compris, avec sa sagacité de goût ordinaire, la réserve et en même temps la fierté de maintien qu'il convenait de donner à ce symbole de pureté et de courage. Drapée avec cette noblesse élégante qui rappelle l'antiquité romaine, la Pucelle a de plus dans les traits de la figure ce cachet de sentiment que n'atteignaient pas toujours les sculpteurs anciens. Elle tient d'une main une couronne de laurier et s'appuie de l'autre sur le bouclier au lion d'or sur fond de sable, tandis que son regard où respirent la force et l'intelligence paraît s'étendre au loin sur l'antique cité où si souvent elle protégea de son symbole le glorieux civisme.

La statue sort de la fonderie de M. Lecherf, de Bruxelles ; elle mesure 3 mètres 10 c. de hauteur et pèse 2,308 kilog. Cette masse de bronze, confiée aux soins et à la direction de M. l'entrepreneur De Beer, a été hissée comme par enchantement et aux applaudissements d'une foule de spectateurs, à la hauteur de plus de 24 mètres, et cela en moins d'une heure de temps.

Les bâtiments de notre station, construits par M. l'architecte Payen, sont livrés au public et ne demandent plus que l'établissement d'une clôture définitive pour en faire l'une des plus jolies stations du pays.

L'on sait que M. le chevalier Nicolay, de Stavelot, mû par le sentiment d'une généreuse bienfaisance, a fait des donations importantes à un grand nombre de communes du pays, dans l'intérêt des pauvres. Quarante-trois communes du Brabant, entre autres, ont eu part aux largesses de cet homme de bien.

L'expression de la reconnaissance des représentants de ces communes ne s'est pas fait attendre. Il a été résolu qu'une médaille serait exécutée par M. Hart, et porterait d'un côté les mots : *A Ferdinand Nicolay, les pauvres reconnaissants, 21 mai et 7 juin 1852*, avec la légende : *Actes reçus par L. Deneck, notaire à Molenbeek-Saint-Jean*, et au revers les noms des 43 communes donataires ; que trois exemplaires de cette médaille, l'un en or, un autre en argent, et un troisième en bronze, seraient offerts au bienfaisant donateur par une commission composée de cinq bourgmestres membres du conseil provincial du Brabant. La commission, composée de MM. Bosquet, bourgmestre de Muysen, de Viron, bourgmestre d'Assche, Stevens, bourgmestre de Molenbeek-Saint-Jean, T'Kint, bourgmestre de Wolverthem, et Wauters, bourgmestre de Beckerzeel, a prié M. Van de Weyer, commissaire de l'arrondissement de Bruxelles, de vouloir bien se joindre à elle et d'être l'interprète de la reconnaissance des communes envers l'homme charitable qui leur a dispensé ses bienfaits. Mardi dernier, la commission s'est rendue chez M. Nicolay, auquel M. Van de Weyer a remis les trois exemplaires de la médaille, en lui adressant le discours suivant :

« Monsieur, votre généreux cœur vient de s'ouvrir pour les pauvres de l'arrondissement de Bruxelles. Quarante-trois communes, dénuées de ressources, impuissantes à soulager les misères de leurs enfants, ont été l'objet de vos bienfaits. Elles voudraient pouvoir vous faire comprendre tout ce qu'elles éprouvent d'admiration pour vous, elles voudraient surtout pouvoir vous donner un témoignage de reconnaissance qui fût à la hauteur de votre belle œuvre ; mais cette tâche est au-dessus de leurs forces : elles n'ont que nous, monsieur, pour vous redire leurs sentiments, et notre voix est bien faible ; elles n'ont, pour perpétuer le souvenir de votre bienfaisante générosité, qu'une modeste médaille à vous offrir.

» Puissiez-vous l'accepter avec indulgence en leur tenant compte et de leur empressement et de leurs intentions !

» Puissiez-vous aussi trouver dans les bénédictions du malheureux la récompense de la belle action qui vient couronner si noblement une vie toute de vertus !

» Puisse enfin ce touchant exemple de charité chrétienne trouver des imitateurs parmi les générations présentes et futures ! De pareils faits imposeraient le silence aux mauvaises passions et deviendraient un bienfait, non-seulement pour le malheureux, mais encore pour la société tout entière.

» Honneur à celui qui sut comprendre cette vérité ! Son nom doit prendre rang parmi ceux des bienfaiteurs de l'humanité. »

M. Nicolay a montré combien il était sensible à la démarche dont il était l'objet.

Mû par un égal sentiment de générosité, M. le baron de Stassart, a mis, il y a quelques mois, à la disposition de l'Académie un capital de 2,016 fr. en rentes sur l'État belge, pour fonder, au moyen des intérêts accumulés, un prix perpétuel qui, tous les six ans, à la suite d'un concours ouvert deux années d'avance, sera décerné, par la classe des lettres, à l'auteur d'une notice sur un Belge célèbre, pris alternativement parmi les historiens ou les littérateurs, les savants ou les artistes. Lorsqu'il s'agira d'un savant, la classe des sciences, et lorsqu'il s'agira d'un artiste, la classe des beaux-arts, sera priée d'adjoindre deux de ses membres aux commissaires de la classe des lettres pour l'examen des pièces.

La distribution des récompenses décernées aux artistes à la suite de l'exposition de 1852, a eu lieu aujourd'hui à midi, dans le grand salon du Louvre.

M. le ministre de l'intérieur présidait à cette solennité. Il avait à sa droite M. le comte de Nieuwerkerke, directeur général des musées, et à sa gauche M. Romieu, directeur général des beaux-arts. On remarquait les membres de l'Institut et un grand nombre de notabilités de la politique, des sciences et des arts.

Avant de procéder à la distribution des récompenses, M. de Persigny, ministre de l'intérieur, s'est levé et a prononcé le discours suivant :

« Messieurs,

» Nous célébrons presque au même moment, et à cent lieues de distance, deux fêtes nationales : une fête de l'industrie à Strasbourg et une fête de l'art à Paris.

« Dans son désir d'encourager tout ce qui contribue à la gloire et à la grandeur de notre pays, le prince président aurait voulu assister à ces deux solennités ; mais les sympathies d'une généreuse province le tenant éloigné au delà du terme qu'il s'était proposé, c'est avec regret qu'il a dû renoncer à venir applaudir lui-même à vos succès.

» L'honorable mission dont il m'a chargé auprès de vous sera bien facile à remplir. J'ai à peine besoin de vous dire, en effet, quel est le sentiment de Louis-Napoléon pour les arts.

» Vous ne devez pas craindre, messieurs, que ses préoccupations pour le développement de la richesse publique le détournent jamais de ce qu'il doit aux artistes. (Bravos.) Si un gouvernement qui a son origine, son principe même dans le sentiment poétique des masses, dédaignait le culte des arts pour le culte de la matière, il manquerait lui-même aux conditions de son existence et méconnaîtrait le génie de son pays. (Très-bien ! très-bien !)

» Ce n'est pas en France, en effet, que les arts doivent s'effrayer des tendances industrielles et commerciales de la civilisation moderne. Quel que soit le mode d'activité de notre société, rien ne peut affaiblir en nous le côté chevaleresque et artistique du caractère national.

» Vous le savez tous, messieurs, dans l'atelier, dans la boutique, dans le comptoir comme dans les salons et les chaumières, c'est toujours chez nous la vie morale qui l'emporte sur la vie matérielle, et tandis que chez certains peuples l'activité industrielle dessèche le cœur et éteint l'imagination, chez nous, quoi qu'on fasse, quelque direction que l'on donne aux esprits, on ne fera jamais de nous exclusivement une nation positive, froide, calculatrice. (Applaudissements.)

» Or, chez un peuple aussi éminemment artiste et chevaleresque, que faut-il donc pour que les arts prospèrent? Une seule chose : un gouvernement qui ait ses racines dans la foi populaire et qui, pouvant dédaigner les partis, inspire le respect à l'étranger, la crainte aux factions et la confiance au peuple. (Nouveaux applaudissements.)

» Eh bien! ce gouvernement, je vous jure que vous l'avez; je vous jure que ceux qui ne le voient pas sont des aveugles; je vous jure, enfin, qu'avec le développement de la richesse publique, l'art ne sera point oublié et que ce gouvernement vous prépare une grande ère de prospérité. » (Bravos et acclamations.)

Ont été nommés :

Officiers de la Légion d'honneur, MM. Picot, membre de l'Institut, et Camille Roqueplan, peintre.

Chevaliers : MM. Rousseau (Théodore), Rousseau (Philippe), Flandrin, Pommayrac, Passot, Vidal et Gavarni, peintres; Toussaint et Barre, statuaires; Mouilleron, lithographe.

Rien ne saurait donner une idée plus juste de la transformation qui s'est faite dans les esprits depuis le 2 décembre, que la faveur singulière avec laquelle a été reçu le discours napoléonien de M. de Persigny. (*La Patrie.*)

—

On va décidément rendre le Panthéon au culte catholique; voici à cet égard ce que nous lisons dans différents journaux :

MM. Romieu, directeur des beaux-arts, et de Contencin, directeur des cultes, se sont rendus avant hier à Saint Geneviève, pour y régler l'appropriation de cet édifice au culte. MM. Bautain, vicaire général et Sibour, curé de Saint-Thomas-d'Aquin, s'étaient joints à eux pour leur donner toutes les indications nécessaires.

Les travaux de l'appropriation provisoire, qui vont immédiatement commencer, seront terminés le 19 octobre, jour fixé pour les premières cérémonies du culte.

—

En apprenant, par la voie des journaux français, que sa statue faisait partie des nombreuses œuvres d'art laissées par Charles Cumberworth, M. le duc de Montpensier s'est empressé de la faire retirer et d'en faire remettre le prix à la famille du jeune statuaire mort si prématurément.

—

L'administration des hospices de Malines vient d'ouvrir un concours entre les artistes belges et étrangers pour les plans et devis de construction d'un nouvel hôpital. On peut se procurer à raison de trois francs le programme du concours et le plan terrier. Une prime de deux mille francs est accordée au projet le plus avantageux, et une gratification de mille francs au projet qui suivra en mérite.

—

Un jeune sculpteur anversois, M. Van den Kerkhove, vient d'achever une figure en marbre, rappelant un souvenir pieux et cher à la Belgique : la statue de notre bien-aimée Reine, qui a été transportée hier au palais.

Le talent du jeune artiste a été bien inspiré, et son exécution s'est ressentie de son noble et gracieux sujet. La Reine est debout; elle lève les yeux vers le ciel, implorant du secours pour notre patrie. D'une main, elle tient sa bourse ouverte et, de l'autre, laisse tomber une pièce de monnaie; symbole de ses aumônes inépuisables et de sa charité pour les malheureux.

La figure est fort achevée et l'ensemble mérite des éloges. La tête rappelle bien les traits du visage doux, bon et gracieux de la reine Louise; il faut, en un mot, tenir compte au sculpteur et de son travail et d'une immense difficulté vaincue. Cette œuvre place M. Van den Kerkhove au rang des bons statuaires du pays.

Le directeur du Musée de l'industrie a fait une invention ingénieuse. C'est un très-singulier procédé qui permet au premier venu, avec ou sans talent, d'exécuter, chaque seconde, un dessin toujours nouveau, toujours imprévu, et presque toujours élégant ou gracieux. C'est le companium, ou le kaleïdoscope universalisé, car il ne produit pas seulement des rosaces, mais il embrasse tous les règnes de la nature et toutes les formes. L'auteur appelle cet art naissant, isographie.

Dès que M. Jobard aura fait connaître la préparation de ses couleurs et ses divers tours de main, l'isographie deviendra l'un des passe-temps les plus agréables et les plus utiles de nos soirées.

Nous ferons remarquer que l'on parvient à peu près aux mêmes résultats en écrasant des têtes de mouches dans le pli d'une feuille de papier; au moyen de ce genre de *férocité* on fait de charmantes arabesques *artistiques*, variées à l'infini de couleur, de dessin et d'effet.

—

Rolduc et ses environs, près d'Aix-la-Chapelle. Sous ce titre, M. Alexandre Schaepkens s'occupe de la publication d'un ouvrage sur l'ancienne abbaye de Rolduc et de ses environs. Sept vues prises sur les lieux et dessinées sur pierre par M. Schaepkens, formeront un album de sept planches avec un texte descriptif. L'ancienne abbaye de Rolduc est un monument remarquable, sa chapelle souterraine est un chef-d'œuvre de l'art religieux byzantin du XII[e] siècle, et son église, également dans le style byzantin, a conservé en grande partie le caractère de sa belle et sévère architecture. M. Schaepkens reproduira dans sa publication ces beaux monuments, ainsi que les châteaux-forts de Wilhelmstein et de Schaesberg, l'ancien bourg des ducs de Limbourg. Ces monuments sont entourés d'une nature grandiose et pittoresque.

—

On lit dans la *Patrie*, de Bruges : Depuis quelques jours on met la dernière main aux peintures murales qui décorent une partie de la chapelle du Saint Sang. C'est M. Van der Beke, de notre ville, qui en est chargé.

Sous peu la noble confrérie fera commencer les travaux pour la pose du dernier vitrail qui doit décorer la chapelle, dont l'entrée et le jubé seront déplacés.

—

M. D. J. Vandenbossche, artiste gantois, vient de mettre la dernière main à son grand tableau, représentant *saint Vincent de Paul*, reçu dans le ciel par les enfants trouvés. Ce tableau est destiné pour la chapelle du couvent des Pénitentes. Cette nouvelle production est digne, dit-on, de cet artiste.

—

La ville de Bruxelles vient de donner au plus ancien bourgeois de la cité (Le Manneken-Pis) un nouvel uniforme, composé comme suit : habit brodé en argent velours noir de Lyon, culotte en velours amaranthe de Lyon, veste en velours bleu, bas de soie blancs brodés en argent, souliers vernis à boucles en argent garnies en pierres fines, chapeau claque en pluche, surmonté d'un plumet blanc, chemise fine batiste, manchettes de dentelles de Bruxelles, épée garnie en argent. Ce petit uniforme a été confectionné par le tailleur de la ville, M. Reper.

—

Les travaux extérieurs de restauration à l'église de Sainte-Gudule sont interrompus vers la place de ce nom, pour être repris sans doute après la démolition des maisons occupées par les vicaires, démolition définitivement arrêtée et qui suivra de près l'achèvement des habitations que la ville va faire construire dans la rue de Ligne pour ces ecclésiastiques. On vient d'entamer la restauration de la face latérale qui longe la rue du Bois-Sauvage; le pignon qui couronne le petit portail d'entrée vient d'être démoli pour être reconstruit à neuf : cette partie de l'édifice est fort endommagée.

Nécrologie.

M. A.-J.-R. Vaillant, peintre distingué d'histoire naturelle, vient de mourir à Paris, à l'âge de 35 ans.

—

Les arts viennent de faire encore une nouvelle perte : Charles Godde, élève de Pradier, vient de succomber. Grand prix de Rome à vingt ans, il avait obtenu tous les suffrages académiques pour son envoi de première année.

—

Le peintre hollandais P.-E. Wunder, d'Utrecht, est décédé ces jours derniers à Amsterdam, à l'âge de 75 ans. Ses tableaux sont très-recherchés en Angleterre, où il a vécu pendant longtemps, et en Allemagne.

—

Les arts viennent de faire une nouvelle perte en la personne de M. Feuchère, statuaire français, membre de la Légion d'honneur, décédé hier à une heure du matin, à l'âge de 45 ans.



PARTIE LITTÉRAIRE.

SONNETS DE MICHEL-ANGE.

Ce n'est pas une des études d'histoire littéraire les moins curieuses, que de chercher quels genres de poésie ont successivement obtenu le plus de vogue, car c'est souvent par la forme, comme par le fond même de la pensée, que se révèle l'esprit d'une littérature, le goût d'une époque. L'ode, la ballade, la chronique en vers naïve et conteuse, le poëme didactique, le drame et l'églogue ont eu tour à tour leurs jours de gloire et leurs couronnes de lauriers. La forme littéraire est une puissance, et, comme toutes les puissances de ce monde, elle est soumise aux phases d'enthousiasme et aux dépréciations de la foule. C'est le caprice qui la fait naître, ou c'est l'homme de génie qui la crée ; le peuple l'accueille, la soutient, la propage ; elle porte le diadème, elle est reine, elle commande ; puis un beau jour, ce même peuple qui se prosternait devant elle, la rejette, la brise, comme il brise l'autel de ses idoles et le sceptre de ses rois. Pauvre, douce et innocente idylle du XVIIe siècle, qui vous en alliez si joyeusement, à travers les vallons fleuris, chanter vos amours champêtres et écrire votre nom sur les écorces d'arbre, qu'êtes-vous devenue avec vos jolis petits moutons, vos rubans roses, vos guirlandes de fleurs ? Pauvre spirituel madrigal dont les grands seigneurs du XVIIIe siècle aimaient tant le regard malicieux, le sourire équivoque, le visage riant, hélas ! qu'es-tu devenu avec tes bons mots et tes métaphores mythologiques ? Le *Mercure de France* te recevait avec distinction ; l'*Almanach des Muses* te promettait l'immortalité ; je crois même que bien souvent on parla de toi au petit lever royal et au petit coucher, et ce qui vaut mieux encore, plus d'une élégante dame t'emporta discrètement dans son boudoir, plus d'une jeune fille se sentit battre le cœur en te voyant venir. Heureux madrigal ! Et te voilà mort ! Que dis-je, mort ? Oublié, dédaigné. La cruelle révolution de 89 est venue, qui n'a plus rien voulu entendre de tes jolies sentences, de tes aimables déclarations. L'ingrate ! Ainsi est mort le madrigal, ainsi l'héroïde, le poëme descriptif, l'acrostiche, et une foule d'autres genres de poésie, jusqu'à la chanson de M. Panard, qu'il arrangeait pourtant si bien en forme de verre ou de bouteille.

Le sonnet, cet enfant bien-aimé du romantisme, n'a pas eu moins de révolutions à subir ; mais s'il a succombé pendant quelque temps, sous la férule des critiques, il a retrouvé ensuite des jours meilleurs, il s'est réveillé avec une nouvelle vie et de nouveaux accords. Le sonnet est une création toute romantique. Le XIIIe siècle l'a vu naître avec les merveilleuses épopées de chevalerie et les délicieux romans d'amour ; le XVIIe l'a étouffé sous le poids de sa science ; le XIXe l'a rappelé à la vie. Le sonnet, c'est l'Ariel de Shakspeare, Ariel qui se balance le soir aux branches d'un saule, ou qui se pose sur le calice d'une fleur pour y boire une goutte de rosée. Hélas ! comment les écrivains classiques auraient-ils jamais pu aimer le sonnet, eux qui veulent toujours composer des poëmes ? Quel que soit le travail qu'on y consacre, c'est avant tout une œuvre de sentiment.

L'origine du sonnet a été pendant assez longtemps mise en discussion. Les uns l'attribuaient à l'Italie, d'autres à la Provence. Mais il est bien prouvé aujourd'hui que, dès le commencement du XIIIe siècle, il était déjà en usage parmi les poëtes provençaux, et qu'il ne pénétra que plus tard en Italie. Gui d'Arezzo est vraisemblablement le premier qui le fit connaître à ses compatriotes. Puis un siècle plus tard, arrive Pétrarque. De l'Italie, le sonnet passa successivement en France, en Angleterre, en Espagne. On connaît ces sonnets de Ronsard, reproduits il y a quelques années dans un livre de Sainte-Beuve, et ces admirables sonnets de Schakspeare où l'âme du grand tragique semble venir, comme à plaisir, épancher ses rêveries d'amour et se reposer de l'agitation de ses drames. Les poëtes espagnols, avec leur génie romantique, devaient aimer cette fleur de poésie née sous le ciel de la Provence, cultivée par leurs frères d'Italie. Aussi l'ont-ils transplantée chez eux avec succès ; et ce sonnet de sainte Thérèse au Christ crucifié n'est-il pas l'un des plus beaux qui existent ?

« Ce qui fait que je t'aime, ô mon Dieu, ce n'est pas l'idée du ciel que tu nous promets ; ce qui fait que je redoute de t'offenser, ce n'est pas la crainte de l'enfer. C'est pour toi seul que je t'aime, c'est quand je te vois livré à la torture, cloué sur la croix ; c'est quand je songe à tes plaies sanglantes, aux angoisses de ta mort. Je t'aime tant, mon Dieu, que s'il n'y avait pas de ciel, je t'aimerais encore, que s'il n'y avait pas d'enfer, j'aurais encore peur de t'offenser. Nulle récompense ne sert de but à mon amour, car si j'en venais à ne plus espérer tout ce que j'espère, je t'aimerais autant que je t'aime (*).

Vers le milieu du XVIIe siècle, grâce au talent d'Opitz et de Weckerlin, le sonnet quitta ses bois d'orangers pour résonner sous les vieux chênes de l'Allemagne. Mais il languit bientôt avec toute cette littérature allemande, faussée par le mauvais goût, anéantie par la guerre de trente ans, et puis après, dénaturée par son asservissement à l'imitation des littératures étrangères. Le XIXe siècle est venu, enfin, rappeler le sonnet de l'oubli où il était depuis si longtemps plongé. Honneur à ce bon génie de nos pères ! Le voici qui reparait avec sa palette riche de couleurs, son œil ardent, et sa harpe qui a fait soupirer Laure. En Allemagne, Tieck l'a invoqué dans ses capricieuses rêveries ; Novalis, Schlegel, Uhland, lui ont confié leurs idées de religion et leurs rêves d'amour. En Angleterre, Kirke White a pleuré amèrement avec lui ; Byron l'a dévoué à sa Genevra ; Wordsworth l'a chanté (**); Bowles et Mlle Smith l'ont tour à tour paré de fleurs. En France, Sainte-Beuve l'a introduit dans les replis de la pensée, dans les suaves peintures de la vie intime.

La gloire attachée aux autres ouvrages de Michel-Ange a éclipsé celle qu'il aurait pu attendre de ses poésies. Des commentaires ont été faits en grand nombre sur ses œuvres de sculpture, d'architecture, de peinture, et l'on s'est peu occupé de ses sonnets, cette belle page de sa vie, cette confidence intime de ses plus douces émotions. Du reste, si je ne me trompe, il y attachait lui-même peu d'importance. Plein d'admiration pour les écrits de Dante et de Pétrarque, dont il faisait sa lecture habituelle, il avouait naïvement qu'il se sentait médiocre en poésie. Il a écrit ses sonnets comme son auguste maître Pétrarque, comme Shakspeare, avec amour et expansion, pour se reposer de ses grands travaux, pour rentrer au dedans de lui-même, et répandre en suaves accents, en vers harmonieux, ses tristesses de cœur et ses rêves de prédilection. Le sonnet devait être pour lui comme une voix consolante qui apaise les douleurs, comme l'accord musical dont les douces vibrations réagissent sur l'esprit et tempèrent l'effort ou l'agitation de la pensée. Aussi, je crois que toute étude sur le génie de Michel-Ange est incomplète, si on ne l'étend pas jusqu'à ce recueil de poésies si touchantes et si vraies. Partout ailleurs c'est le grand homme, l'homme puissant et impérieux, dont la main robuste taille les blocs de marbre, dont la volonté assouplit celle des princes. Dans ses sonnets, c'est l'homme tendre et religieux, l'homme qui semble abdiquer l'éclat de son pouvoir, l'auréole de son génie, pour confesser à Dieu les imperfections de son âme. « Hélas ! dit-il (***), je vis pour le péché, je suis mort à moi-même ; ma vie ne m'appartient plus, elle appartient au péché ; le nuage sombre du péché s'étend sur ma route, et m'égare, et la raison m'abandonne. Conserve-moi la liberté dont j'ai joui autrefois, ô mon Dieu ! à quel sort cruel ne suis-je pas condamné, si ton amour ne vient me raviver ? Quand je rentre au dedans de moi-même, et que je regarde fuir les années de ma vie, toutes pleines d'erreurs, je n'accuse, hélas ! de mes fautes que mon ardeur insensée ; car en cédant à mes désirs, j'ai quitté le sentier de bonheur qui devait me mener à toi. Oh ! viens donc maintenant me tendre la main. »

Il retourne souvent à ce même sujet : « Chargé d'années et plein de fautes, endurci dans le mal, je vois mon voyage toucher bientôt à l'une ou à l'autre mort, et mon cœur se nourrit de poison. Cependant je ne me sens pas la force nécessaire pour changer de vie, d'amour, de désir ; je n'en ai pas la force si tu ne viens, ô mon Dieu ! m'éclairer dans ma route trompeuse et me guider toi-même (****).

(*) No me mueve, mi Dios, para quererte.

(**) Scorn not the sonnet, critic, you have frowned.

(***) Vivo al peccato e a me morte vivo.

(****) Carico d'anni, et di peccati pieno, etc.

« Je m'en vais malheureux, et je ne sais plus où. Je crains de marcher plus avant, je regrette le temps passé, et l'heure approche où je dois fermer les yeux (*).

« Parvenu après tant d'années au terme de ma course, je reconnais, ô monde! mais bien tard, ce que valent tes joies, ce que vaut l'espoir de bonheur dont tu nous berces, et le repos trompeur qui n'a point de durée (**). »

Il me semble que ces poésies ont dû être, pour la grande âme de Michel-Ange, comme un refuge assuré dans ses jours d'orgueil, dans ses heures d'abattement. Une fois, pour commencer le tombeau de Jules II, il a rempli la moitié de la place Saint-Pierre de marbre de Carrare, et après avoir contemplé d'avance la grande œuvre qu'il exécuterait, il revient à Dieu, et lui adresse humblement un de ses sonnets. Une autre fois, il est tombé de son échafaudage en peignant le jugement dernier. Il rentre chez lui comme un lion furieux rentre dans sa grotte après avoir été blessé. Il s'enferme, il ne veut plus voir personne, et cette colère impétueuse s'amollit et se calme en écrivant un sonnet. Pour moi, je trouve je ne sais quel charme inexprimable dans ce contraste perpétuel des deux natures, dans ce conflit de l'orgueil du génie avec l'humilité du chrétien ; dans toute cette langoureuse effusion de cœur, après tant de fortes créations ; dans cette molle et vague rêverie, après tant d'activité. Oh! il est beau de voir cet homme, qui se montre si fier devant les cardinaux, devant le pape, s'agenouiller aux pieds d'une femme ; il est beau de voir une larme d'amour rouler dans cet œil d'aigle où l'imagination étincelle ; il est beau de voir Michel-Ange courber humblement la tête pour qu'un baiser l'effleure, pour qu'une main de jeune fille se pose sur son front ; car alors l'homme est complet. Michel-Ange, avec ses conceptions gigantesques de peintre et de statuaire, effraie la pensée ; Michel-Ange, avec ses hymnes religieux et ses vers d'amour, nous attendrit.

A les prendre comme œuvre d'art, ses sonnets sont moins riches, moins abondants, moins gracieux que ceux de Pétrarque. On n'y trouve ni tous ces riants tableaux de la nature, au milieu de laquelle l'amant de Laure ramène toujours l'image de sa bien-aimée, ni ces couleurs diaprées qu'il jette sur ses vers, ni ce souffle de printemps qui les anime ; mais ces sonnets sont plus majestueux et plus profonds. Souvent Pétrarque se préoccupe encore d'idées de gloire. Souvent il joue sur le mot de *Laura* et de *Lauro*, et si ses vers n'arrivent pas toujours directement à sa bien-aimée, il sait du moins qu'ils arrivent au monde lettré, qui les accueille avec enthousiasme. Souvent aussi il y a dans les portraits qu'il fait de Laure des images qui accusent bien autant l'admirateur passionné de Virgile que le poëte chrétien spiritualiste. Il loue ces belles mains qui lui ont donné des chaînes, ces cheveux d'or répandus au vent, ces grands yeux noirs, d'où est partie la flèche qui l'a blessé.

Chez Michel-Ange, tout est beaucoup plus humble, plus concentré. Il ne se préoccupe point de l'idée de gloire, il se prosterne avec dévouement et soumission aux pieds de celle qu'il aime, et se trouve mauvais et laid à côté d'elle. Il ne s'arrête pas à chercher des images étrangères. Tout repose pour lui sur un seul être. Toute sa poésie se fixe sur deux idées : l'amour et Dieu. Ses vers, dénués d'ornement et pleins de majesté, ressemblent à l'eau profonde et limpide d'un lac, où l'on ne voit se refléter ni arbres, ni fleurs, mais deux êtres qui s'aiment et la voûte du ciel.

Toutes ces poésies d'amour sont essentiellement spiritualistes, et s'adressent probablement toujours à la même femme, à la belle et noble marquise de Pescaire. C'est ici surtout que nous regrettons de ne pas trouver plus de détails dans ses historiens. Condivi, Vasari et leurs commentateurs, Mariette, Ticciati, Maria Manni, F. Gori, ont disserté on ne peut mieux sur ses grands ouvrages d'art, et il n'y en a pas un qui soit entré dans le mystère de sa vie intime, dans le récit de cet amour si tendre et si élevé. Condivi dit seulement que Michel-Ange et la marquise de Pescaire s'aimaient beaucoup, qu'elle lui écrivit des lettres pleines de l'amour le plus pur et le plus doux (*onesto e dolcissimo amore*) ; qu'elle vint souvent à Rome exprès pour le voir ; et il ajoute que, lorsqu'elle mourut, Michel-Ange en devint comme fou. Il faut donc renoncer à toutes les ravissantes scènes d'amour qui devaient avoir lieu, soit quand la marquise arrivait, soit quand elle partait. Il faut que nous nous résignions à ne rien savoir de toutes les circonstances de ce beau roman qui se passait dans le cœur de Michel-Ange, en même temps que sa puissante imagination achevait de composer une de ses colossales statues, ou jetait dans les airs la coupole de son église. Mais quel récit pourrait jamais nous donner, de la femme qu'il aimait, l'idée que nous en donnent ses poésies? Comme il nous l'a dépeinte, c'est encore une création à part, création qui ne ressemble à aucune autre, si ce n'est peut-être à l'immortelle Béatrice de Dante. Cette femme que Michel-Ange chante si bien est un caractère de reine aussi majestueux que l'Éléonore de Tasse, aussi pur que la Laure de Pétrarque, aussi tendre que la jeune fille de Raphaël, et pour que Michel-Ange s'humiliât ainsi devant elle, il fallait qu'il y eût sur son front, dans ses yeux, une douceur d'ange, et dans ses mouvements une grâce toute céleste, car ce n'est pas la femme qu'il aime tant, c'est en quelque sorte le beau idéal qu'il a conçu dans son cœur d'artiste, et dont il trouve tout à coup l'image sous ses yeux ; c'est la pensée vivante d'amour et de foi avec laquelle il se sent devenir plus fort et meilleur. Que l'on prenne l'un après l'autre tous ses sonnets, je ne crois pas que l'on y découvre jamais la moindre idée sensuelle. Ce sont toujours des chants empreints du sentiment religieux, des regrets pleins de piété, des aspirations vers l'infini.

« Le charme d'un beau visage ramène ma pensée vers le ciel ; il n'y a plus rien d'autre dans ce monde qui me réjouisse, et j'ai goûté le bonheur que peu de mortels ont connu, de vivre dès cette vie au milieu des élus. L'œuvre que j'admire est si bien en harmonie avec son créateur qu'elle m'élève jusqu'à lui ; et là, dans mon ardeur pour celle que j'aime, là, je vais chercher mes paroles et mes pensées. Dans ces deux beaux yeux je trouve le rayon qui m'indique la voie à suivre pour aller à Dieu ; et si leur lumière m'enflamme, dans le noble feu que j'éprouve, je crois sentir la joie éternelle qui sourit au ciel (*).

« Mes yeux peuvent bien de loin et de près voir rayonner ta douce image, mais quand mes pas veulent te suivre, souvent je cherche en vain tes traces. L'âme, le sentiment intime que nul obstacle n'arrête, s'attache à toi par le regard ; mais nulle ardeur ne peut donner un tel privilége au corps pesant d'un mortel. Sans avoir des ailes, je ne puis suivre le vol d'un ange, et je me glorifie seulement de l'avoir vu. Si donc tu as autant de pouvoir au ciel que tu en as parmi nous, fais de tous mes membres un seul œil, afin qu'il n'y ait rien en moi qui ne jouisse de te voir (**).

« O mes yeux, soyez sûrs que le temps passe, et que le jour approche, où tout sera ravi à vos regards, à mes plaintes. Veillez donc pendant que ma divine bien-aimée daigne encore habiter cette terre ; mais quand le ciel viendra à s'ouvrir pour cet être adorable qui est mon soleil dans ce moment, quand elle retournera prendre sa place au milieu des âmes bienheureuses de l'autre monde, ô mes yeux, vous pouvez alors vous fermer (***).

« Non ce n'est pas toujours un sentiment vulgaire et coupable qu'un amour passionné pour la beauté ; car par là le cœur s'amollit, et un rayon céleste le pénètre. L'amour nous éveille, nous encourage et nous fait prendre un noble essor. Souvent l'ardeur qu'il excite en nous, n'est que le premier degré d'où l'âme inquiète s'élance vers son créateur. L'amour que je te porte s'élève là-haut, il n'est ni trompeur, ni fragile ; l'autre amour dont on parle ne peut convenir au cœur loyal et vertueux. L'un nous entraîne vers le ciel, l'autre nous ramène sur la terre. L'un habite dans l'âme ; l'autre habite dans les sens, et obéit à d'indignes inspirations (****).

« Tout ce que je vois m'engage à vous suivre et à vous aimer. Tout ce qui n'est pas vous ne peut me causer aucune joie. L'amour me fait mépriser toute autre merveille, et il faut, pour mon repos, que je vous cherche, que je vous appelle seule. Ainsi, il n'y a pour mon âme point d'autre chagrin, point d'autre désir. Toute ma vie est non-seulement en vous, mais dans ce qui vous ressemble. Si je viens à vous quitter, la lumière me manque, car le ciel n'est pas, là où vous n'êtes pas (*****).

(*) Io vo, misero, oimè, nè so ben dove.

(**) Condotto da molti anni all' ultim' ore.

(*) La forza d'un' bel volto al ciel mi sprona.

(**) Ben posson gli occhi miei presso e lontano.

(***) Occhi miei, siete certi.

(****) Non e colpa maisempre empia e mortale.

(*****) Ogni cosa ch'io veggio mi consiglia.

« Par la pensée, je vois sur ton visage ce que je ne pourrais raconter dans cette vie ; je vois l'âme pure et vivante, revêtue encore de son écorce de chair, et qui s'est élevée plusieurs fois vers Dieu. Et si le vulgaire coupable se moque de celui qui pense autrement que lui, je n'en conserve pas moins avec joie mes pieux désirs, mon amour et ma foi. Toute beauté retourne à cette source divine d'où nous sortons; c'est cette beauté qui plait par-dessus tout aux âmes pieuses, c'est l'image du ciel dans ce monde, et celui qui t'aime avec foi s'élève vers Dieu, et se rend la mort douce (*). »

Vers la fin de ses jours, Michel-Ange se rattache à des idées encore plus graves. Ce n'est plus l'amour qui l'occupe, c'est la crainte d'avoir mal employé sa vie, et l'attente mêlée de joie et d'inquiétude d'une vie à venir. Comme le voyageur arrivé au terme de sa route, il se retourne, il regarde le chemin qn'il a suivi ; il compte les faux pas qu'il a faits et les heures qu'il a perdues. Admirable modestie du génie qui, après avoir étonné le monde par ses productions, s'accuse d'avoir vécu d'une manière infructueuse ! « Hélas ! hélas ! s'écrie-t-il, quand je songe aux années passées, dans le grand nombre de jours que j'ai comptés, je n'en trouve pas un seul qui ait été complétement en mon pouvoir. Les fausses espérances, les vains désirs, les plaintes d'amour, les vœux et les soupirs (car il n'y a pas un sentiment humain que je n'aie éprouvé), m'ont tenu, je le vois à présent, toujours éloigné du bien et du mal. Je m'en vais pas à pas ; le soleil diminue, l'ombre s'accroît, je suis faible et fatigué, et je me sens près de tomber.

« Tantôt triste et glacé, tantôt plein d'ardeur, et toujours le cœur chargé d'ennuis, je regarde tristement l'avenir dans le passé, et le bonheur, par son peu de durée, ne m'afflige pas moins que le mal. Également las de la bonne et de la mauvaise fortune, je demande pitié à Dieu. Je vois que les heures de jouissance de la vie se passent rapidement et que les misères humaines ne périssent qu'à la mort. »

Je ne puis me refuser au plaisir de citer encore un sonnet de Michel-Ange, traduit par Sainte-Beuve : c'est le seul moyen qui me reste de montrer ce que seraient ces sonnets rendus en vers par un vrai poète. Michel-Ange écrivit ce sonnet à l'âge de quatre-vingt-un ans :

Ma barque est tout à l'heure aux bornes de la vie ;
Le ciel devient plus sombre et le flot plus dormant ;
Je touche aux bords où vont chercher leur jugement,
Celui qui marche droit et celui qui dévie.

Oh ! quelle ombre ici-bas mon âme a poursuivie !
Elle s'est fait de l'art un monarque, un amant,
Une idole, un veau d'or, un oracle qui ment ;
Tout est creux et menteur dans ce que l'homme envie.

Aux abords du tombeau qui pour nous va s'ouvrir,
O mon âme, craignons de doublement mourir ;
Laissons là ces tableaux qu'un faux brillant anime ;
Plus de marbre qui vole en éclats sous mes doigts !
Je ne sais qu'adorer l'adorable victime
Qui pour nous recevoir a mis les bras en croix !

X. Marmier.

A M. VICTOR HUGO

PARTANT POUR L'ILE DE JERSEY.

Navis, quæ tibi creditum
Debes Virgilium, ...
Reddas incolumem, precor.
Horat., *lib.* I, *carm.* 3.

Si l'aigle, du désert des nues
Domine les champs spacieux,
Où l'œil des montagnes chenues
Voit seul les routes inconnues
Qu'il trace dans l'orbe des cieux ;

Du rossignol, dans les vallées,
Si les échos harmonieux
Aux brises des nuits étoilées
Égrènent les notes perlées,
Ces diamants mélodieux ;

L'humble bouvreuil dans le silence
Cache son nid humble et discret,
Et jamais son vol ne s'élance
Loin du rameau qui le balance.
Au bord du lac de la forêt.

Ainsi, maître, ta poésie,
Ta poésie est tour à tour
L'aigle qui, dans sa fantaisie,
Mesure la route choisie
Que le soleil fait chaque jour ;

Ou le rossignol sur sa branche,
Qui module ses doux concerts,
Quand, sur sa tige qui se penche,
La rose, urne vermeille, épanche
Ses plus frais parfums dans les airs.

La mienne est le bouvreuil qui chante,
Dans l'ombre des grands bois caché,
Bien loin de la foule méchante,
Sombre arène où tout désenchante
L'esprit sur les hommes penché.

Dans sa forêt calme et profonde,
Dans son palais fait d'un buisson,
Pas une voix qui lui réponde,
Pas un écho qui porte au monde
Une note de sa chanson.

Parfois seulement, dans sa route,
Quelque voyageur égaré,
Au fond des taillis où l'on doute,
Un moment s'arrête et l'écoute
Assis sur le gazon moiré.

Ou quelque errant chasseur qui passe,
Tenant son fusil à la main ;
Ou quelque berger qui repasse
Quand le soleil a dans l'espace
Décrit son lumineux chemin.

Pourtant un soir, un soir, ô maître !
O noble cœur ! ô noble esprit !
Dans sa solitude champêtre
Ma muse te vit apparaître,
Poëte couronné proscrit.

En ses rêves, nuit sans aurore,
A ton soleil inattendu,
Quel jour charmant tu fis éclore
Quand ta voix eut, penseur sonore,
Au cri de sa voix répondu !

« Salut ! salut ! te cria-t-elle.
« Salut, ô chantre souverain !
« Descends de ton char qu'on dételle
« Et de ta vassale fidèle
« Franchis le seuil, mon suzerain.

« Repose ta tête meurtrie
« De tes combats, mon chevalier,
« Et sous ma charmille fleurie
« Oublie un moment ta patrie,
« Hélas ! si tu peux l'oublier. »

Là, sous mes ramures ombreuses,
Tu t'arrêtas quelques instants.
Et puis dans tes routes fiévreuses
Tu rentras, ô géant qui creuses
Un si grand sillon dans les temps.

(*) Veggio nel volto tuo col pensier mio.

Mais du moins sous mon vert ombrage
Je t'ai vu, rayonnant proscrit.
Prêt à rentrer dans ton orage,
Tu m'as dit ce grand mot : Courage !
Qui reste dans mon cœur écrit.

Maintenant, maintenant qu'importe
Soit le passé, soit l'avenir ?
Le temps peut frapper à ma porte :
Il n'a dans tout ce qu'il m'apporte
Rien qui vaille ton souvenir.

André van HASSELT.

Bruxelles, 14 juillet 1852.

AUX RUINES DE VILLERS.

SONNET.

Frais vallon couronné par de vertes collines,
Forêt silencieuse aux sombres profondeurs,
Guirlande de buissons, inondant des ravines
Les sentiers sinueux sous la neige des fleurs ;

Tombes des Benardins, imposantes ruines,
Arceaux demi-croulants, vestiges des grandeurs,
Temple saint profané, innocentes victimes
Lâchement immolées aux siècles de terreurs ;

Vieux moustier féodal, parfum de poésie,
Géant qu'ils ont brisé dans une nuit d'orgie,
Votre cadavre est là, et tous, ils ont passé !

Il est là, sur des fleurs, couché, au clair de lune,
Ses grands bras allongés, fantômes dans la brume,
En qui le doigt de Dieu semble s'être enchâssé !

Alfred LE KIME.

Villers, 7 août 1852.

PARTIE ARTISTIQUE.

DE LA PEINTURE MURALE EN BELGIQUE.

DE SON PRÉSENT ET DE SON AVENIR.

III.

LES SUJETS DES FRESQUES, — M. PORTAELS, M. VICTOR LAGAYE, M. CAMILLE PAYEN, M. JOSEPH GÉRARD, M. LÉON SUYS.

L'unité est une des conditions essentielles de l'art ; aussi, quand il s'agit de la décoration complète d'un édifice quelconque, est-il toujours préférable d'en confier la direction à un seul, sauf à celui-ci à s'entendre avec ses amis pour l'exécuter sous ses ordres. Non-seulement la responsabilité est une, mais le travail y gagne en ce qu'il y a une sorte d'homogénéité forcée de talent, de style et d'idées. On ne fait pas autrement en Allemagne, on ne fait pas autrement à Paris, on a fait jadis la même chose en Italie. Tout le monde sait que les *stranze et loggia* sont l'œuvre personnelle de Raphaël, faisant travailler Jules Romain et ses disciples sous sa direction. C'est ce qui est arrivé également en Belgique pour la Chapelle des Frères. M. Portaels ayant obtenu la direction supérieure des travaux, en a profité pour rattacher tous ses sujets à une idée commune et les faire pivoter tous autour de cette idée.

Le point de départ est le symbole de la croix, — *signum crucis*. — Elle est la base de l'œuvre tout entière ; on la retrouve dans tous les contours, dans toutes les lignes, dans toutes les dispositions spéciales des arabesques, et l'artiste n'a pas permis que le regard du spectateur puisse s'arrêter un seul instant sur aucun point, sans que son esprit ne se trouve directement ramené à cette grande pensée unitaire — la croix. — On conviendra que c'est là une idée fort belle à développer et qu'il y avait matière à de nombreuses et charmantes compositions.

L'aspect de l'édifice est complétement bysantin, On monte à la chapelle par un petit escalier voûté à double repos, fort étroit, fort sombre et fort à pic ; mais aussitôt qu'on a monté les degrés, la surprise est extrême : on se trouve en présence d'une chapelle assez vaste, peinte de la base au sommet de la voûte et dans toute la hauteur et la largeur des parois. C'est monumental.

Au milieu de l'édifice une coupole ; au fond, un autel entouré de médaillons sur champ d'or, avec la grande figure du Christ dominant le tout, et de chaque côté, deux larges fenêtres, — dont les stores peints avec goût, dans le sentiment de la décoration générale en simulant deux verrières, — étendent doucement leur lumière sur une série de sujets variés qui se déroulent sur ces mêmes parois. Le côté gauche de l'autel est consacré à la partie *dogmatique*, le côté droit à la partie *pratique*. En face de la prédication, l'application ; vis-a-vis de la semence, le fruit. Aux quatre coins sont l'ange de la foi, l'ange de l'espérance, l'ange gardien et l'ange de la paix.

Le premier panneau du côté gauche de l'autel est occupé par *Moïse*, le législateur des Hébreux et le précurseur du Christ.

Après lui *David*, le roi-prophète ; il célèbre sur sa harpe les grandeurs et les miséricordes de Dieu et il chante la venue du Messie qu'il entrevoit à travers les siècles. Cette figure est une des plus belles et des plus monumentales de la chapelle.

Le grand panneau du milieu sépare et relie à la fois l'Ancien et le Nouveau Testament. Destiné à représenter saint Paul appelant les nations à la vérité et à la charité, ce tableau ne pourra être terminé qu'au printemps prochain. Mais comme c'est le seul endroit de la chapelle qui ne soit pas couvert, on a eu soin de le masquer par un immense rideau vert aux arabesques d'or, afin de ne pas interrompre par la nudité du mur la richesse de la décoration.

Dans le petit panneau qui suit se trouve *saint Étienne*, martyr de la foi, et après lui *saint Jérôme*, type des Pères de l'Église ; il est là comme représentant et consacrant l'une des bases du catholicisme — la tradition. C'est en effet par les Pères de l'Église qu'elle nous a été transmise.

Le côté droit de l'autel représente, avons-nous dit, la partie pratique du christianisme.

C'est d'abord *saint Vincent de Paul*, patron de la chapelle et représentant traditionnel de la charité.

Plus loin est *sainte Élisabeth de Hongrie*. Née sur les marches d'un trône, couronnée elle-même, elle montra, par son exemple, que la base de toute grandeur réelle est dans l'humilité et l'abnégation ; reine, son aspect n'eût rappelé qu'une de ces splendeurs vides et passagères qui laissent le cœur froid ; sœur de la charité, au chevet d'une mourante, son image est la plus éloquente des prédications.

Au milieu se trouve le grand panneau de la doctrine chrétienne. La Religion, sous la forme d'une femme que le peintre a cherché à immatérialiser le plus possible, tient ouvert sur sa poitrine le livre des Évangiles. A sa droite une famille de laboureurs se presse autour d'elle pour recueillir les enseignements de celui qui fonda la famille. Plus bas, le vénérable J.-B. de la Salle, fondateur de l'ordre des Frères des écoles chrétiennes, prend sous sa protection un enfant qui lui est confié par une pauvre femme aux traits altérés par la maladie. Aux pieds de la Religion, un enfant du peuple et un enfant de l'Orient lèvent sur elle des regards de reconnaissance ; — la Religion ne fait nulle distinction de caste ni de race, et devant elle seule est la véritable éga-

lité. — Entre ces deux figures sont épars des instruments de science et de travail. A gauche, un jeune garçon qui a puisé dans son sein les notions de la vérité, lui amène, plein de joie, son vieux père qu'il veut faire participer à son bonheur. A côté est l'ouvrier adulte auquel elle ouvre les trésors de l'instruction. Enfin, plus loin est un Frère des écoles chrétiennes, qui console un malheureux forçat enchaîné et lui montre, dans la religion, la source unique de toute régénération et de toute miséricorde.

Dans le panneau suivant est *saint Bernard*, chef de l'ordre des Trappistes, type de la pauvreté volontaire, de la pénitence et du travail; puis enfin la série des saints praticiens, se termine par *saint Jean de Matha*, fondateur de l'ordre des Trinitaires.

Tel est le cycle poétique et chrétien que parcourt l'idée. Au milieu la coupole vitrée, au centre de laquelle se retrouve encore le signe unitaire de la croix; au-dessous de la partie supérieure, par où s'échappe une douce lumière, se trouvent des anges qui volent dans un cercle d'or et portent chacun des versets dont la charité forme la légende.

Au-dessous encore, dans les pendantifs de cette petite voûte, apparaissent les quatre évangélistes qui s'inspirent de la même idée chrétienne et humanitaire, la prêchent partout dans le monde.

Nous avons déja dit que l'autel principal, et qui se trouve au fond, était entouré de douze médaillons sur fond d'or, représentant les douze apôtres et qu'au centre du rétable se détache la grande figure du Christ. M. Portaels a pris pour texte de sa composition ces paroles de l'Évangile : « *Sinite parvulos venire ad me*, — laissez venir à moi les petits enfants. » Le Christ est assis; il est vêtu d'une grande *robe blanche*, très-largement drapée. Au-dessus, l'agneau pascal, symbole du sacrifice; aux quatre coins de l'autel, les quatre grands prophètes proclament les mystères de la rédemption; au-dessous de l'autel, les restes vénérés de quelques apôtres de la charité, renfermés dans un reliquaire, « confessent la touchante doctrine de la communion des vivants et des morts, et semblent offrir à notre faiblesse le puissant secours de l'intercession. » — Partout de l'or, partout des arabesques charmantes. La voûte est peinte en bleu et étoilée d'or, selon la tradition bysantine; les nervures sont aussi dorées, et entre tous les sujets principaux on remarque de petits cartouches entourés de mosaïques figurées, où se trouvent les quatorze stations peintes en *grisaille*. En général, toute la décoration est bysantine, et soit que l'architecte ait voulu conserver un souvenir traditionnel par l'abaissement des voûtes, par la disposition particulière des lampes qui appendent autour de l'autel, soit par la disposition toute spéciale et presque souterraine des escaliers qui y conduisent, l'ensemble du sanctuaire rappelle la *Chapelle de la Nativité*, qui existe encore aujourd'hui au village de Bethléem sur l'emplacement même où s'accomplit jadis le grand fait historique et biblique de la naissance du Christ. J'aime à trouver dans les artistes la pensée des souvenirs et je leur sais toujours bon gré de chercher à les réaliser.

Maintenant que nous connaissons l'idée, examinons de quelle manière M. Portaels l'a rendue.

M. Portaels est, on le sait, un ancien premier grand prix de l'Académie d'Anvers, qui, après avoir fait le voyage d'Italie où il est resté quelques années, est apparu radieux et éclatant au salon de 1845. Les figures de *Ruth* et de *Booz* étaient des débuts considérables qu'il a essayé de soutenir au salon de 1848 par son tableau de *la Sécheresse en Judée*. Ce ne fut pas un échec, ce ne fut pas un progrès. Mais M. Portaels, qui est un homme intelligent et artiste par excellence, sentit la nécessité de produire une œuvre plus considérable et qui le plaçât sur le premier échelon de l'échelle artistique. Il fut un jour visiter la nouvelle chapelle des Frères, et l'un de ses amis lui proposa de faire un tableau pour cette petite église.

— Non, répliqua M. Portaels, après avoir embrassé du regard ces larges murailles aux parois appetissantes; — je ne veux pas faire un tableau seul, je ferai tout ou rien. On me remboursera seulement mes frais, et tout sera dit.

L'idée fut soumise au supérieur, qui l'accepta, comme on le pense bien, avec empressement; on sonda le terrain de l'offrande privée et une souscription s'organisa par les soins de M. de V***. Avec beaucoup de peine et à grand renfort de sourires, on parvint à amasser douze mille francs au bout de plus d'une année. C'était à peu près la moitié de ce qu'il fallait.

Pendant ce temps-là, M. Portaels marchait toujours; il avait déjà préparé ses études, dressé ses cartons, et il s'était mis en possession de ses murailles. Rien ne transpirait. Les murailles elles-mêmes, qui se voyaient passer chaque jour la truelle sur le nez, avec des matières étranges, ne savaient même pas ce à quoi on les destinait. M. Portaels associa cependant à ses travaux trois de ses amis : M. Victor Legaye, de Gand, jeune artiste peu connu mais qui mérite de l'être; M. Camille Payen qui nous est revenu, il y a quelques années de Paris où il avait été suivre les leçons de M. Picot; enfin M. Joseph Gérard, de Gand, auquel on doit les vitraux et l'ornementation générale du vaisseau. Tous ont été conduits par la pensée dominante et unitaire de M. Portaels.

On ne saurait trop louer les artistes qui se vouent à de semblables œuvres sans d'autre espoir que celui de consolider leur réputation; on ne saurait trop louer M. Portaels, surtout parce que, le premier, il est entré dans une voie où il n'avait ni précédents, ni rivaux, ni moyens de comparaison. Le fronton de l'église de Caudenberg ne lui plait pas; vite il fait poser des échafaudages, et retouche ou peut-être même recommence le fronton; qui sait? Au moins il a le courage de son audace, et si l'on peut dire que l'expérience est utile à quelque chose, c'est assurément dans la peinture monumentale.

Au point de vue de l'ensemble, je dirai même de l'exécution, la chapelle des Frères de la doctrine chrétienne est bien supérieure à la peinture du tympan. Elle lui est supérieure par toutes sortes de raisons. D'abord, parce que l'idée est plus distincte, divisée qu'elle est en une multitude de compartiments qui se relient facilement entre eux, ensuite parce que l'exécution matérielle a été infiniment moins pénible dans la chapelle qu'au sommet d'un fronton élevé à 100 pieds au-dessus du sol et où le point de recul était complétement impossible; enfin, je dirai que à la chapelle, les ornements, les fonds, les accessoires ont été coordonnés en vue de faire ressortir la peinture des sujets et de concourir à son effet, tandis qu'au fronton de Saint-Jacques, c'est la peinture de M. Portaels qui a servi d'accessoire à la peinture des badigeonneurs. Infâme combinaison de la sauvagerie la plus éhontée au crétinisme le plus révoltant. On a noyé la fresque dans une mer de blanc de zinc; si bien que cette peinture, qui doit être montée par elle-même à un ton très-élevé pour mieux se marier à l'austère gravité des édifices anciens, dont la teinte générale est sombre, est poussée aujourd'hui au noir le plus absolu. C'est une tache sur un linge parfaitement blanc; c'est une mouche clouée à un pain de sucre. L'édilité bruxelloise n'avait jamais porté aussi loin l'absence complète de jugement et de goût.

Ce qui frappe, avant tout, à la chapelle des Frères, c'est l'ensemble des grandes lignes, le monumental de l'exécution : c'est carré, c'est ferme, c'est vigoureusement attaqué. Point de ces timidités ni de ces fadeurs de pinceau que la fresque repousse; c'est nerveux, bien accusé, savamment heurté, — mais modelé, toutefois, dans les limites naturelles qui séparent l'art du peintre d'histoire de l'art du peintre décorateur. Et quand je dis *savamment heurté*, j'entends que la crânerie de l'exécution ne nuit en rien à une étude consciencieuse et sevère de toutes les parties, soit des figures, soit des draperies.

Une chose cependant nous a paru singulière, et nous en ferons la remarque à M. Portaels avec d'autant plus d'insistance que nous savons que la faute est rémissible et peut être parfaitement réparée : c'est que, dans la figure du Rédempteur, peinte au rétable du grand

autel, il a de son autorité privée changé la couleur hiératique des vêtements du Christ. Il y a là un contre-sens que le symbolisme chrétien n'admet pas. La tunique du Christ est invariablement rouge avec le manteau bleu, ou bleue avec le manteau rouge. Ceci est traditionnel. Et si nous consultons les monuments de l'art chrétien, depuis le xe siècle, soit en fouillant les manuscrits aux riches enluminures, soit en interrogeant les verrières de nos cathédrales, soit enfin en étudiant la symbolique chrétienne, nous trouvons toujours et invariablement ce type traditionnel, reproduit sous différentes formes, quant à l'aspect de la figure et aux attributs qui l'accompagnent, mais toujours dans le même costume quant aux couleurs du vêtement.

Nous pourrions citer une multitude d'exemples à l'appui de ce que nous avançons là (*), mais nous croyons que M. Portaels, qui est homme non moins intelligent que peintre distingué, comprendra de suite la portée hiératique de ce changement.

(La suite au prochain numéro.)

(*) Raphaël et presque tous les peintres, depuis le xvie siècle, ne se sont pas écartés de ce symbolisme traditionnel, et de nos jours même, il est très-peu d'artistes qui s'en affranchissent.

L'INSTITUT DES BEAUX-ARTS.

SA VINGT-QUATRIÈME EXPOSITION PUBLIQUE.

Pour qu'une institution fonctionne bien et présente certaines chances de durée, il faut qu'il soit bien constaté qu'elle est utile à quelque chose et qu'elle remplit parfaitement le but pour lequel elle a été créée.

Or, pourquoi l'*Institut des Beaux-Arts* a-t-il été fondé? C'est ce que nous allons examiner en lisant les statuts que voici :

Article premier. — Un salon d'Exposition est formé par association, entre les artistes et les amateurs, sous le titre de : Institut des Beaux-Arts de Bruxelles. Cette Société est régie par une Commission de cinq membres.

Art. 2. — Il y a une Exposition par année, elle dure quinze jours au moins; aucun tableau n'y peut figurer deux fois.

Art. 3. — L'Institut des Beaux-Arts se compose de membres effectifs et de sociétaires, membres honoraires.

Art. 4. — Pour devenir membre effectif, un artiste doit, par scrutin secret, obtenir en assemblée générale les deux tiers des suffrages, et prendre une inscription à chaque Exposition de la Société.

Art. 5. — On devient sociétaire en prenant une inscription par Exposition, laquelle donne droit à une gravure et au tirage au sort des tableaux acquis par le produit des inscriptions.

Art. 6. — En assemblée générale des membres effectifs, il est décidé à la majorité absolue des votes, par scrutin secret, lequel des tableaux exposés doit être gravé ; les meilleurs artistes graveurs sont chargés de ce travail.

Art. 7. — Quand les souscripteurs ont reçu les épreuves qui leur sont dues, le dessin est effacé de la planche en présence de la Commission.

Art. 8. — Le sociétaire qui prend plusieurs inscriptions, ne les paye, après la première, que deux francs cinquante centimes, sans gravure, à moins qu'il ne désire d'autres épreuves.

Art. 9. — Le tirage au sort se fait en présence de tous les souscripteurs.

Art. 10. — Outre les membres effectifs et les membres honoraires, il y a des protecteurs et des donateurs pour l'encouragement des Beaux-Arts. On devient protecteur en souscrivant en faveur de la Société, pour une somme de 200 francs ou plus.

Art. 11. — Les donateurs souscrivent pour 20 francs ou plus annuellement.

Il résulte de la lecture de ces statuts que la Société s'est fondée dans le but d'être utile aux artistes, en faisant acquisition d'une certaine quantité de tableaux parmi ceux exposés, au moyen des recettes faites par le placement des billets et le versement annuel des *donateurs* et des *protecteurs*. Parmi ces derniers, nous remarquons le nom de Sa Majesté que l'on retrouve toujours là où il y a du bien à faire et des artistes à encourager, ainsi que ceux de monseigneur le duc d'Arenberg, du prince de Ligne, et de MM. les barons de Stassart, de Penthy, de Man d'Hobruge, etc.

On se demande, cependant, comment il se fait qu'une institution qui compte déjà dix-huit années d'existence, qui a fait vingt-quatre expositions publiques, qui a publié vingt-quatre de ses meilleurs tableaux par la lithographie, et qui compte parmi ses membres un grand nombre de personnages distingués, ne soit pas plus populaire en Belgique et ne tienne pas une place plus considérable dans l'art? Il y a à cela une infinité de raisons que nous allons essayer de développer. Les faire connaître, c'est déjà un moyen d'y porter remède et engager à les faire disparaître.

1° L'article 4 des statuts est un obstacle invincible au développement de l'association ; beaucoup de gens n'aiment pas à être l'objet d'un *scrutin secret*.

Le scrutin secret est une injure quand il repousse, il peut être une flatterie quand il admet. Dans les deux cas il est absurde. Une société quelconque ne peut-être composée que de deux espèces de personnes :

Les gens que l'on admet parce qu'ils payent.

Les gens que l'on subit parce qu'ils sont utiles.

Mais il ne peut pas y avoir de gens que l'on discute, surtout dans une société artistique ou littéraire, parce que l'on ne sait jamais si c'est au mérite que l'on s'adresse ou à la réputation individuelle que l'on s'attaque. Dans tous les cas, il y a toujours des moyens pour empêcher les gens de nuire, — en supposant que ce soit cela que l'on craigne, — sans recourir à la voie humiliante du scrutin secret. Admettez *la présentation* par deux membres, mais non *la discussion*. Je sais qu'en ce qui me concerne, je ne me présenterais jamais dans une société où mon nom serait l'objet d'un ballottage secret. Et il doit y avoir beaucoup de monde de mon avis.

2° La société est régie par des artistes intéressés. De là des conflits, de là des rancunes, de là des répulsions profondes.

Les artistes sont très-souvent de drôles de corps : un jour ils demanderont à être jugés par leurs *pairs;* le lendemain ils trouveront que leurs *pairs* — c'est-à-dire leurs confrères — sont des imbéciles incapables de les juger. Il faudrait donc, selon nous, que l'impulsion d'une telle société fût donnée par des hommes reconnus capables, mais pris en dehors des petites coteries d'atelier, tout en ayant un *conseil* d'artistes, pris dans le sein des membres de la société et composé de deux ou trois seulement. Plus il y a d'artistes dans une commission, moins ils parviendront à s'entendre. Ceci est de tradition.

L'*Institut* devrait être une association protectrice assise sur un terrain neutre où tout le monde se rencontrerait, les uns pour établir leur réputation, les autres pour écouler leurs produits. Tranchons le mot : l'*Institut* ne devrait être qu'une *exposition permanente* dont la nécessité se fait depuis longtemps sentir en Belgique, ce pays des arts par excellence. Mais là des obstacles sont encore à vaincre, car, dans l'état actuel des choses, l'*Institut des Beaux-Arts* peut passer pour un mythe, une abstraction, un être insaisissable et fantastique.

3° Nous rangeons parmi les causes qui s'opposent au développement de cette association l'absence de fixité dans le local de ses expositions et le siége central de son administration. C'est là une cause inévitable de dépérissement, parce que l'on parait n'avoir pas plus de fixité dans les idées que de confiance dans l'institution. L'*Institut* parait être comme ces vieilles femmes qui ne se trouvent bien nulle part et ne savent où se reposer : il déménage tous les ans, — quand il ne change pas de local deux fois par an. Sa dernière exposition a eu lieu rue de l'Écuyer ; autrefois elle se tenait dans les salons de l'*Hôtel de Ville;* aujourd'hui elle est transportée au-dessus de la salle de ventes de Demol, *Grand'Place*. Et Dieu

sait quelle entrée! bien que le local soit parfaitement éclairé!... On y monte par un escalier noir qui est complètement à pic et ressemble assez, par sa disposition, à un escalier de moulin. Tout cela manque de stabilité, de sérieux, de gravité.

Interrogez le premier artiste venu sur la demeure de l'*Institut* : personne ne vous répondra; ou plutôt si quelqu'un vous répond, ce sera pour vous dire invariablement : — *Ma foi, je n'en sais rien!* — Moi qui vous parle, j'ai reçu vingt lettres adressées à l'*Institut* — lettres que j'ai toutes renvoyées, bien entendu — et j'ai répondu au moins à cent personnes qui s'obstinaient à venir réclamer la planche du portrait de la reine, si impatiemment attendue. Il y a là des faits qui parlent haut, et les membres de cette association artistique comprendront, sans aucun doute, la nécessité d'apporter quelques réformes urgentes dans l'organisation de la société, laquelle péricliterait infailliblement.

Il y va donc non-seulement de l'intérêt, mais de l'avenir de la *Société*, de s'installer à demeure fixe, dans un point central et connu de tous! L'Institut est pardieu! bien assez riche pour louer un local où l'administration tiendrait ses séances périodiques, les membres leurs réunions quotidiennes, et le comité ses *expositions permanentes*, car, nous le répétons, c'est à cette amélioration seule qu'est réservée une immense popularité, et par contre-coup un succès durable.

Toutefois, après avoir fait la part du blâme, nous ferons aussi la part de l'éloge. Nous sommes les premiers à reconnaître que l'*Institut des Beaux-Arts* a rendu de grands services; il a fait l'acquisition d'un nombre considérable de tableaux pendant ces dix-huit dernières années (plus de 296,000 fr.) et il a fait exécuter vingt-trois planches, qui ont donné du travail à 23 artistes différents, et ont popularisé le nom de leurs auteurs en les distribuant à un grand nombre de souscripteurs. Pour donner une idée des travaux de l'*Institut*, nous allons résumer par ordre de date, toutes les planches qui ont été publiées, en désignant le sujet des tableaux et le nom de leurs auteurs.

ANNÉE.	NOMBRE des EXPOSITIONS.	DÉSIGNATION DU SUJET DES TABLEAUX.	NOM DES AUTEURS.	NOM des DESSINATEURS OU GRAVEURS.
1834	....	Laure et Pétrarque.	V. Delacroix.	Kreins.
1835	1re	L'Antiquaire.	Dekeyser.	P. Lauters.
»	2e	A Louvain.	Bossuet.	P. Lauters.
1836	....	Comment! tu ignores le sacrement de mariage?	Decoene.	P. Lauters.
1837	1re	Les artistes en voyage.	Deloose.	Billoin.
»	2e	Eglise du Sablon.	Genisson.	Fourmois.
1838	1re	Les papillotes.	Haseleer.	Billoin.
»	2e	Milton.	A. François.	Billoin.
1839	....	Les politiques.	Verheyden.	Colleye.
1840	1re	Les boucles d'oreilles.	Verheyden.	Billoin.
»	2e	Une distribution d'aumônes.	Deloose.	Billoin.
1841	1re	J. Lafontaine.	A. François.	Schubert et Fourmois.
»	2e	Le cache-cache.	Geirnaert.	Schubert.
1842	....	Les bulles de savon.	Deloose.	Schubert.
1843	....	Les dilettanti à la villa.	Meganck.	Schubert et Fourmois.
1844	....	Les petits secrets.	A. François.	Schubert.
1845	....	Henri IV et le paysan.	H. Dillens.	Schubert.
1846	....	Charles-Quint chez le bûcheron.	Dillens.	Schubert.
1847	1re	La diseuse de bonne aventure.	Méganck.	Schubert.
»	2e	L'hymne de la patrie.	E. De Block.	Schubert.
1848	....	Le concert burlesque.	De Braekeleer.	Schubert.
1849	....	Ordre et richesse.	Dyckmans.	Canelle.
1850	....	Portrait de Sa Majesté la Reine des Belges.	Diez.	Manigaud.
1852	1re	Portrait du Roi.	Delacroix.	Manigaud.

Ainsi, on voit tout ce qu'a produit l'*Institut des Beaux-Arts* en n'existant qu'à demi; qu'est-ce qu'il fût avenu s'il eût été stimulé, régi par une de ces organisations puissantes qui constituent les grandes entreprises? Au lieu de se faire des ennemis parmi les artistes, il se les fût ralliés tous, et il y aurait eu l'encombrement au lieu d'avoir le vide, des adhésions au lieu de répulsions. En définitive, il nous est impossible de séparer, dans notre idée, le système des expositions permanentes de celui d'une réorganisation plus large et plus complète vivement désirable, en dehors des rivalités et des coteries d'atelier. C'est là qu'est le succès et la vitalité de l'institution.

Passons maintenant à l'appréciation des objets exposés.

Quatre-vingt-douze numéros constituent le catalogue. Il y a parmi ces quatre-vingt-douze tableaux quelques œuvres de choix; malheureusement, elles appartiennent soit à des marchands, soit à des collections déjà connues. Nous avons dit *malheureusement*, parce qu'il nous semble déplorable de voir l'élément *brocanteur* se mêler à toutes ces fêtes de l'art. Si, d'un côté, le public y gagne, de l'autre, les artistes exposants y perdent. On ne va pas à l'*Institut* pour y voir des Troyon, des Diaz, des Bellangé, des Calame, des Schelfhout; quand je voudrai voir ces maîtres là, j'irai dans les grandes collections publiques : on doit aller à l'*Institut* pour voir des peintres belges, acheter quelque beau petit tableau si l'on est riche, ou tenter les hasards d'une loterie si l'on est fataliste. Pour moi, j'avoue que tant qu'il y aura *les baigneuses* de Diaz, *le pâturage en Normandie* de Troyon, *la plage* de Roqueplan et le *petit savoyard* de Bellangé, il me sera impossible de regarder le *Louis XIV* de M. Decaisne, *les moutons* de M. Pierre Dielman, ni *la fileuse endormie* de M. François Voordecker. Je serais même très-contrarié si l'on me priait de jeter les yeux sur *la Meuse près de Rotterdam*, par M. Francia.—Tous ne sont pas ainsi.

M. Louis Robbe a envoyé deux charmants tableaux, pleins de finesse, de délicatesse de modelé, d'audace de pinceau, de vérité vraie; son frère Henri a envoyé d'excellents fruits, — pêches et raisins, — qui vous font venir l'eau à la bouche; Victor Eeckhout, van Moer et Tavernier ont là de très-bonnes études; M. Decoene, Geirnaert, Meganck ont chacun un de ces charmants petits tableaux de genre comme ils en savent faire; van Laethem a envoyé un très-bon portrait et une plantureuse étude de femme qui attestent un progrès réel; Kuhnen, Roffiaen, Kluyver et Lauters ont de très-jolis petits paysages; celui de Kuhnen surtout, qui a été acheté pour le tirage au sort, est d'une finesse excessive. Le portrait de Quinaux atteste que son auteur, Billoin, est capable de faire autre chose que de la lithographie, et avec succès. Nous avons remarqué quelques pochades très-fines de Bouchez, une esquisse charmante de madame Champein, intitulée *les blés*, et très-chaudement et finement coloriée; deux marines de Leickert, deux bons petits tableaux de MM. Teymans et de Brou, de très-beaux pigeons de M. Henri Voordecker père; enfin, nous avons retrouvé là les noms de Van Hove, Schelfhout, Verveer, Stoobeel, Willems, Canœus, qui sont représentés à cette exposition par des œuvres faites depuis longtemps, il est vrai, mais dans les-

quelles on retrouve toujours ce sentiment puissant de l'art qui a donné quelque réputation à ces divers artistes.

Un seul cadre se trouve vide au milieu de toute l'exposition : c'est celui qui attend le portrait de Sa Majesté, peint par M. Delacroix, secrétaire de l'association. On se demande pourquoi ce cadre sans portrait. Un accident, parait-il, est arrivé en posant le vernis, de sorte que quelques retouches ont été jugées nécessaires.

Nous remettrons donc à parler du portrait du Roi, dans notre prochain numéro, ainsi que du portrait de la Reine, gravé à la manière noire par M. Manigaud. Nous aurons plus d'une historiette à raconter à propos de cette planche qui a subi toutes les vicissitudes imaginables avant d'arriver à sa fin. J.-A. L.

Institut des beaux-arts, exposition Grand'Place, n° 18.

De nombreuses acquisitions particulières attestent l'utilité de cette institution. Parmi les amateurs se distingue toujours M. Charles Vandenberghen, son goût pour les arts et sa libéralité sont réellement sans bornes. Au nombre des lots de la tombola qui s'organise, se trouve le beau portrait du Roi, qui doit être gravé, dû au pinceau de M. V. Delacroix. Depuis le peu de jours qu'il est exposé, la souscription a pris un surcroît d'activité.

Hier dimanche, l'affluence des visiteurs au salon a été telle, que la commission a pu faire trois nouvelles acquisitions : une grande et très-remarquable aquarelle de M. Simonau, un paysage de M. Schoofs, d'un bel aspect, et des pigeons par M. Voordecker. Ce doyen des artistes, à force d'habileté et malgré son âge, s'est élevé cette fois à la hauteur de son modèle. Des souscripteurs, sur la foi de quelques compte-rendus ont demandé à la commission si c'était une lithographie qui serait faite d'après le beau tableau du Roi qui est exposé. La réponse a été que ce serait une gravure, et qu'elle serait exécutée par l'habile graveur, M. Manigaud, auquel on doit celui de la Reine.

Ordre de la Rédemption ou du Précieux-Sang.

On se souvient qu'il y a quelques semaines, la police de Paris a mis la main sur un aventurier qui, depuis 15 ans, se faisait passer pour le dernier rejeton de l'illustre famille des Gonzague, ducs de Mantoue. Il se disait également prince du Saint-Empire, officier de la Légion d'honneur, grand'croix de l'ordre de Stanislas, chevalier de l'ordre de *Virtute militari* de Pologne, lieutenant du grand maître de l'ordre suprême des Quatre Empereurs d'Allemagne, protecteur des ordres du Mérite de Prusse, du Lion de Holstein, de la Rédemption du Saint-Sang, etc., etc.

On ne lira donc pas sans intérêt la note héraldique et historique qui va suivre, d'autant plus qu'elle établit parfaitement la filiation de la famille des Gonzague.

Pour ne rien dire de quelques ancêtres obscurs, qualifiés de bourgeois de Mantoue dans le XIIIe siècle, l'auteur de la famille Gonzague, qui produisit tant de mauvais princes et tant de princes de l'Eglise, fut Louis, qui devint en 1328 capitaine général de Mantoue, après avoir assassiné l'auteur de sa fortune, Passerino Bonacolsi. En 1433, la seigneurie de Mantoue fut érigée en marquisat par l'empereur Sigismond ; puis élevée au rang de duché, en 1530, en faveur de Frédéric, qui, par son mariage avec Marguerite Paléologue, avait agrandi ses domaines du marquisat de Montferrat.

La tige de la famille Gonzague fut brisée en 1627, et le duché passa à la branche des ducs de Nevers, qui le gardèrent, jusqu'à ce que Ferdinand Charles, ayant pris le parti de la France dans la guerre de la succession d'Espagne, fut reconnu coupable de félonie par la diète de Ratisbonne (30 juin 1708) et mis au ban de l'empire par l'empereur Joseph. Cette condamnation ne précéda sa mort que de peu de jours.

La justice aurait voulu que ces domaines fussent rendus au chef d'une branche collatérale, le duc de Guastalla. Mais l'Autriche tenait à la possession de Mantoue ; elle la garda, et acheta la tolérance du faible héritier, en lui remettant les principautés des Sabionella et de Bozzolo, que l'extinction d'un autre rameau venait de laisser vacantes. La descendance de ce duc périt en 1746, et Guastalla grossit le territoire de Parme.

Pourtant la famille Gonzague avait encore des représentants.

Sans rien dire 1° de la ligne des Gonzaghini, dont le dernier était mort en 1746 ;

2° De la ligne des comtes de Novellara et des marquis de Pollazolo, éteints, les premiers en 1728, et les autres en 1751 ;

3° De la ligne des ducs de Sabionella et des princes de Bozzolo, dont nous avons dit que les biens avaient dédommagé le duc de Guastalla, il restait encore :

4° Les marquis de Luzzara, qui durèrent jusqu'en 1794, et les princes de Castiglione et Solferino, dont le dernier mâle mourut en 1819 et fit passer les derniers majorats de sa maison à une branche déchue.

5° Celle de *Viscovato*, qui subsiste encore.

Le quatrième duc de Mantoue, Vincent Ier, avait voulu, comme tant d'autres princes, avoir son ordre de chevalerie. Plein de dévotion pour les *trois gouttes* du sang de Jésus-Christ, conservées dans l'église de Saint-André, pour célébrer le mariage de son fils François avec Marguerite de Savoie et l'élévation de son autre fils Ferdinand au cardinalat, il institua l'*ordre de la Rédemption* ou du *Précieux-Sang*, s'en déclarant le grand maître perpétuel lui et ses successeurs légitimes au trône de Mantoue, article qui fut sanctionné par l'approbation du souverain pontife. Cet ordre subsista tant que subsista la souveraineté de la famille Gonzague, mais quand elle fut dépossédée par l'Autriche, l'empereur Joseph, à qui revenait la grande maîtrise, du chef de la souveraineté territoriale, et en vertu de l'acte d'institution, laissa mourir l'ordre, sans réclamation aucune des ducs de Guastalla ni des autres.

On a pu aussi trouver surprenant qu'un prince, Alexandre de Gonzague, ait osé, par décret du 1er mars 1842, remettre en vigueur l'ordre de la Rédemption et en assumer la grande maîtrise, en apportant aux statuts quelques légères modifications commandées par l'époque. On trouvera plus surprenant encore qu'il ait osé réunir à son ordre celui de la *Croix étoilée*, création d'une impératrice, propriété légitime de la couronne autrichienne, et attacher à sa décoration des titres de noblesse. Cela s'est fait pourtant, et peut-être a-t-on vu quelques vanités insatiables payer cher ce vain hochet.

Et la surprise sera justifiée tant que l'on ignorera ce qui légitime les droits de ce prince de Gonzague, astre inattendu qui se lève subitement sur l'horizon des princes ; bien plus justifiée encore peut-être si l'on connaissait bien un article fabuleux de la première à la dernière ligne, inséré dans le *Genealogisches Taschenbuch* de Gotha, 1838, et qui n'a plus été reproduit dans les annuaires suivants.

Valentin de Gonzague, né le 24 août 1624, mort le 22 avril 1690, commença à servir en Hongrie ; puis appelé en Pologne par le désir de visiter sa parente la reine Marie-Louise (1647), il y épousa une fille du prince Stanislas Lubomirski, qui lui apporta en dot la seigneurie de Muschyn (Muzirnow). Un de ses descendants, du nom de Joseph, né le 11 août 1770, mort le 10 juin 1828, prit, de son domaine, le titre de comte Murzynowski, sans renoncer au nom de Gonzague. Il eut trois fils. L'aîné, Mathias Antoine, général sous Napoléon, est mort en Angleterre ; le second, Maximilien, tomba à la bataille de Leipzig ; le troisième est le comte Alexandre-André-Stanislas de Gonzague, comte de Murzynowski, seigneur de Swiedziebno, etc., né le 12 novembre 1799, ancien lieutenant-colonel et commandant en chef. Il se contenta, depuis le 9 août 1833, du titre de bourgeois de Stuttgart, quoique, d'après des documents officiels, datés de Varsovie 22 octobre 1835, les titres de prince de Gonzague-Mantoue et de comte de Murzynowski lui aient été reconnus par l'empereur Nicolas.

Mais le *Genealogisches Taschenbuch* est sur tous les points en dissidence avec une généalogie contenue pourtant dans un ouvrage publié dans l'intérêt de S. A. S., et dont l'auteur est décoré de plusieurs ordres, probablement ceux de la Rédemption, des Quatre Empereurs, de l'Eperon d'or et de Saint-Hubert de Bas, et pourquoi pas de la Légion d'honneur ? D'après le (*mémoire à consulter*), S. A. S. le prince Alexandre descendrait de François, duc de Salferino, par Philippe-Louis, époux d'une duchesse de Médina-Celi, dont un fils, Joseph-Louis, né en 1761, mort en 1818, qui aurait épousé : 1° la princesse Susoff, comtesse Murzynowski, 2° la princesse Julie Esterhazy, et le prince Alexandre serait le seul fruit qui subsiste de cette union.

Il serait donc nécessaire avant tout d'être fixé sur celle des deux généalogies qu'adopte S. A. S. Mais, en argumentant d'après les histoires de la famille Gonzague, l'existence de Valentin de la première est une révélation si inattendue qu'elle a grand besoin d'un bon cortége de preuves pour inspirer créance ; ensuite, le Philippe-Louis de la seconde est mort en bas-âge ; et si la branche de Castiglione-Solferino avait encore eu un représentant, il n'aurait assurément pas laissé échoir à la branche de Viscovato un majorat qui lui revenait.

En argumentant d'après les nobiliaires polonais :

1° *Murchin* (Murzin) et *Murzin* sont deux choses différentes, et la famille Muszinski n'est pas la famille Murzinowski.

2° Les *comtes* Murzinowski sont parfaitement inconnus.

3° Il y avait un famille Myszkerski, illustre, sénatoriale déjà au XIVe siècle. Un seigneur d'une branche cadette, nommé Sigismond, après avoir représenté le roi Sigismond III aux fiançailles de ce prince avec l'archiduchesse Constance, en 1605, fut chargé d'une mission en Italie. Il gagna les affections du duc de Mantoue, et, par une sorte d'adoption, fut affilié à la famille Gonzague, avec le titre de marquis, qui lui fut confirmé par le pape Clément VIII. De retour dans sa patrie, il prit les armes et le surnom de Gonzague, et fonda dans ses possessions à Pinezor un fidéi-commis auquel il attacha le titre de marquisat. Ce domaine, échut en 1658 à la branche aînée des Myszkorski ; et à l'extinction de cette branche, en 1727, il passa, avec tous ses titres, dans la famille de Wielopolski, qui, pour combler l'abîme de ses dettes, céda Pinezor à un avocat bourgeois, Ulric Szaniebki, se réservant le surnom de Gonzague et le titre de marquis.

4° Il y a deux familles du nom de Murzinowski, ayant leur souche dans la Pologne prussienne ; mais elles n'ont rien de commun avec les Myszkorski ni avec les Wielopolski, pas même les armoiries ; elles n'ont rien de commun avec le surnom de Gonzague.

S. A. S. le prince Alexandre a donc grand tort de ne pas se prévaloir des actes signés de l'empereur Nicolas. Grâce au *fiat* impérial, le mensonge se transforme en vérité.

Nous finirons par une dernière remarque : c'est que tout généalogiste devrait commencer par bien constater l'identité du personnage vivant, dont il veut remonter la filiation.



SOUVENIR DES ARDENNES

PARTIE LITTÉRAIRE.

LES CAMUSOT*.

Il y avait autrefois, aux environs de Marseille, une famille de cultivateurs fort honnêtes gens et fort considérés dans le pays. Ils vivaient à l'aide du produit de quelques bonnes terres, qui ne devaient rien à personne, et qu'ils possédaient de père en fils, de temps immémorial. Par malheur, ils eurent un héritage, sur le partage duquel ils ne purent pas s'entendre. On se brouilla, on entama des procès, et l'on plaida de si bon cœur, et durant tant d'années, que tout y passa. Un beau matin les Camusot, c'est ainsi qu'on les appelait, se réveillèrent absolument ruinés.

Le cadet en mourut de chagrin ; mais auparavant il fit appeler son aîné et lui demanda pardon ; car c'était lui qui avait entamé le procès et plaidé avec le plus d'acharnement. Cet aîné, qu'on appelait Pierre Camusot, habitait encore la maison paternelle, une petite maison située sur la grande route d'Aix à Marseille : c'était la dernière parcelle de son patrimoine; mais il n'y avait pas apparence qu'il pût la garder longtemps, car il ne lui restait plus à l'entour un pouce de terrain à cultiver, et, d'un autre côté, il avait encore plusieurs créanciers.

Un soir d'automne, ce pauvre homme était assis tristement près de la cheminée, où il n'y avait point de feu, et il réfléchissait, le front appuyé sur ses mains, les yeux tournés vers une chaise vide, placée en face de lui, à l'autre coin de la cheminée. Par moments, une grosse larme venait au bord de ses paupières, et il l'essuyait machinalement, sans proférer un mot et sans changer d'attitude. Ce n'était pas sans raison qu'il s'affligeait ainsi ; tous les malheurs avaient fondu sur lui : après la misère, c'était la mort qui était entrée dans son logis, et depuis quinze jours il était veuf d'une brave femme qu'il avait beaucoup aimée. Rien ne troublait sa triste méditation ; il était seul, livré aux plus douloureux souvenirs, et sa fermeté d'âme commençait à l'abandonner. Le malheureux considérait le passé avec regret et l'avenir avec effroi ; le désespoir était dans son cœur, et une sorte de délire s'était emparé de lui. Il prêtait l'oreille au bruit du vent qui gémissait contre la fenêtre, et il lui semblait que c'était sa femme qui l'appelait : une fois, il se leva tout droit, en disant à haute voix :—Oui, Marie... attends... j'y vais...

Comme il achevait ces paroles, la porte s'ouvrit doucement, et quelqu'un répondit :—Non, restez, maître Pierre, nous voici. Pardon ; vous étiez en peine peut-être ? C'est ma Mariette qui m'a attardée ainsi ; je n'en pouvais plus avec cette grosse fille sur les bras et votre Jeannot pendu à mes jupons.

— Ah ! c'est vous, Madeleine ! dit Pierre en retombant sur sa chaise et en regardant autour de lui comme un homme réveillé en sursaut : c'est toi, Jeannot !... viens ici, mon fils, chauffe-toi, il fait froid dehors...

— Sainte Vierge !... mais il n'y a pas une étincelle dans la cheminée ! s'écria Madeleine : et votre soupe qui ne sera pas cuite... Attendez, attendez un peu que je mette ordre à cela.

En parlant ainsi, elle déposait sur un vieux fauteuil de paille l'enfant qu'elle avait entre les bras, jetait dans le foyer quelques ramures d'olivier, et suspendait à la crémaillère une marmite à demi enterrée dans les cendres froides. Tandis qu'elle vaquait à ces soins de ménage, le petit Jeannot s'était assis près de son père, qui était retombé de nouveau dans sa morne préoccupation. Jeannot Camusot était alors un enfant de dix ans, vif, intelligent et d'une très-jolie figure. Avant les malheurs de ses parents, il était toujours mieux vêtu que ses petits camarades, ce qui l'avait rendu un peu vaniteux et hautain ; mais, en ce moment, il n'était plus habillé que d'une mauvaise veste grise, avec le pantalon du même tout rapiécé, et l'on voyait bien qu'il appartenait à une famille indigente. Tout jeune qu'il était, il s'en apercevait lui-même, et il en avait une grande honte ; aussi avait-il toujours un air triste et piteux, qui n'était guère de son âge.

Madeleine raviva la clarté de la lampe de fer suspendue au manteau de la cheminée ; ensuite elle dressa diligemment la table, où elle ne pouvait guère servir, hélas ! que du pain et de l'eau. L'excellente femme s'apercevait bien que son maître avait un redoublement de chagrin, et, pour le distraire, elle lui parlait tout en allant et en revenant autour de lui : mais il ne répondait pas et n'écoutait guère. Tout à coup, cependant, il rompit le silence, et dit avec un soupir :—Ah ! Madeleine, je ne puis pas me consoler... Sans cesse je songe à la mère de ce pauvre enfant...

— Elle est là-haut, avec le bon Dieu ! répondit Madeleine en levant les yeux au ciel d'un air de religieuse confiance ; elle est plus heureuse que nous...

— Je ne lui survivrai pas longtemps, continua Pierre ; on ne peut pas se supporter longtemps sur cette terre, quand on a tant de chagrin dans l'âme.

— Peu à peu vous surmonterez cela, maître Pierre, dit Madeleine, en venant près de lui ; vous reprendrez courage. Allez, je sais ce que c'est ; j'étais comme vous, le premier jour que je me vis habillée ainsi, ajouta-t-elle en passant la main sur sa robe d'indienne noire ; j'avais toujours devant les yeux mon pauvre mari, et je pleurais nuit et jour, en songeant que je ne pourrais peut-être pas gagner du pain pour cette petite qui ne faisait que de naître. Eh bien ! j'ai surmonté mon chagrin en travaillant ; c'est le travail qui m'a consolée.

Pierre secoua la tête.

— Outre mon chagrin, j'ai bien des soucis, dit-il d'un ton navré ; la misère est chez moi ; il faut vendre cette maison où je suis né..... — Pourquoi la vendre ? interrompit Madeleine ; vous allez me répondre que n'ayant plus

* Nous devons à l'obligeante amitié de Mme Charles Reybaud la *nouvelle* qu'on va lire.

Personne n'ignore que cet écrivain distingué, l'un des plus zélés collaborateurs de la *Revue des deux mondes*, auteur de près de cinquante volumes de romans, d'études historiques, de nouvelles charmantes que nos contrefacteurs belges connaissent si bien, habite Bruxelles depuis bientôt un an et s'y livre à des études historiques sur notre pays. Le sujet traité par Mme Reybaud n'est pas précisément celui annoncé par quelques journaux ; nous le croyons pris dans l'histoire si riche et si féconde du XVIe siècle.

Nous remerçions Mme Reybaud de sa collaboration, et nous croyons que nos lecteurs seront heureux de la bonne fortune que nous leur avons ménagée.

(*Note de la rédaction.*)

de terres à cultiver, vous ne pouvez plus y vivre. Mais est-ce qu'il n'y aurait pas moyen d'y gagner son pain d'une autre façon ? C'est à quoi je songeais précisément ce soir en revenant. Le logis est commode et point délabré. Il est encore garni de bons meubles. Son apparence est des plus agréables; il a pour ainsi dire un pied sur la grande route, et semble engager les passants à s'y arrêter.

— Je n'ai point d'avances, répondit Pierre; je n'ai pas seulement un petit écu à mon service. — Vous avez encore une dame-jeanne de vin et cinq poules qui pondent dans la basse-cour; vous avez en outre un demi-sac de noix et quelque peu de sucre au fond d'un pot. C'est suffisant pour commencer votre établissement. Si vous le voulez, je m'en charge, et dès demain je mets au-dessus de la porte le rameau de pin qui servira d'enseigne.

— Faites comme voudrez, ma pauvre Madeleine, répondit Pierre en laissant retomber son front sur sa main d'un air qui n'annonçait pas beaucoup d'espoir et de confiance.

Dès le lendemain, en effet, une branche de pin verdoyant au-dessus de la porte d'entrée, annonçait qu'on donnait à boire et à manger chez Pierre Camusot. Le même jour, nombre de passants s'y arrêtèrent; Madeleine débita une bonne partie de ses petites provisions, et chose qui n'était pas arrivée depuis longtemps, le soir il y avait près de quinze francs de monnaie dans la maison. Depuis lors, cela alla toujours en augmentant; tous les voyageurs qui passaient le havre-sac sur le dos, tous les charretiers dont l'attelage roulait sur la grande route d'Aix à Marseille, s'arrêtaient pour se rafraîchir et goûter le vin nouveau. C'était Madeleine qui avait si promptement achalandé la petite auberge, non par sa beauté, car elle était fort laide et même un peu bossue, mais par son honnêteté, son activité et sa bonne grâce. Bientôt l'on fit quelques embellissements à la maison; la branche de pin disparut, et l'on vit à la place une belle enseigne représentant une bande de poules qui défilaient en procession, avec ces mots écrits au-dessous : « *Aux cinq Poulettes*, CAMUSOT, *aubergiste*.

Pierre ne tarda pas à relever ses affaires, et il profita de cette nouvelle aisance pour faire donner de l'éducation à son fils. Le petit Jeannot fut mis en pension à Marseille, un peu contre l'avis de Madeleine, qui conseillait au père de l'envoyer tout simplement à l'école avec les enfants du voisinage. Mais Pierre Camusot s'obstina, en disant, toutefois, qu'il le retirerait dès qu'il serait suffisamment instruit, c'est-à-dire dès qu'il saurait écrire et faire les quatre règles. Au bout de quatre ans, Jeannot savait tout cela et même un brin de latin par-dessus le marché. Son père allait le reprendre chez lui; par malheur, il eut un prix cette année-là, ce qui fut cause qu'il continua ses classes. Pierre Camusot était un digne homme; mais il avait un grain de vanité dans l'âme, et il se persuada un moment que son fils pourrait devenir avocat ou médecin au lieu d'être aubergiste comme lui. Quand il fit part de cette espérance à Madeleine, la bonne femme secoua la tête et lui répondit : — Cela peut arriver; mais vous jouez gros jeu, maître Pierre. S'il se trouve que Jeannot est un garçon d'un grand esprit, capable de faire mieux que les autres, tout ira bien; mais si par malheur c'était le contraire, tout ce qu'il apprend ne lui serait bon à rien, et, ce qui est encore pire, il ne serait plus guère propre à faire autre chose, et mépriserait les gens de son état.

Pierre persista cependant, et Jeannot étudia encore deux ans. Un jour, Pierre se disposait à l'aller voir, lorsqu'il reçut une lettre qui lui causa une grande peine. Le maître de pension lui écrivait que, pour des motifs graves, il était obligé de renvoyer Jeannot, et qu'on eût à le venir chercher sur-le-champ. Le pauvre père courut tout troublé à la pension, et il apprit que Jeannot avait si rudement frappé un de ses camarades, qu'il l'avait jeté par terre à demi mort. Pierre, désolé, fit de grands reproches à son fils, qui ne manifesta pas le moindre repentir, et lui répondit froidement : — Je l'ai frappé parce qu'il m'avait insulté. — Ça n'est pas vrai ! s'écria un des élèves présents à cette scène, il t'a dit seulement que tu étais le fils d'un cabaretier ! »

A ce mot, Pierre baissa la tête et se souvint des paroles de Madeleine. Il emmena Jeannot, dont le caractère ne se démentit pas; car loin d'être affligé et humilié, il affectait un ton haut et fier.

Jeannot n'avait alors que dix-sept ans; mais il était déjà plus grand et plus fort que son père; c'était un vrai colosse, et s'il avait voulu travailler de ses mains, nul doute qu'il eût fait deux fois plus de besogne qu'un autre. Par malheur, cela ne lui convenait point du tout, et au lieu de seconder son père, il restait enfermé dans sa chambrette à lire et à écrivasser sur des bouts de papier. De temps en temps il allait à la ville pour voir quelques-uns de ses camarades, avec lesquels il entretenait une correspondance, et il dépensait, dans ces voyages d'une demi-journée, tout l'argent qu'il obtenait de son père. Sa conduite dans la maison était des plus déplorables; il recevait avec une dédaigneuse indifférence les soins et les attentions dont Madeleine le comblait. A table, il ne sonnait mot, mangeait vite et la tête baissée sur son assiette; puis il s'esquivait comme s'il avait hâte de se soustraire à une compagnie qui l'ennuyait. Parfois il avait des quintes de mauvaise humeur dont il n'était pas facile de deviner le sujet. Un jour, par exemple, qu'il secouait la tête et haussait les épaules, tandis que son père l'appelait, celui-ci lui dit avec douceur : — Quelle humeur chagrine? Mais qu'as-tu donc, Jeannot ? — Jeannot! Jeannot ! fit-il brusquement; quel nom ridicule !... Cela m'irrite quand je m'entends apostropher ainsi !

— Eh ! comment veux-tu qu'on t'appelle ? interrompit Pierre d'un ton ironique, Ernest ou bien Adolphe peut-être ? cela serait joli. — Un joli nom : Adolphe Camusot.

Jeannot ne répondit rien et n'en continua pas moins la même vie. Cela dura ainsi quelques années. Pierre Camusot ne l'aurait pas souffert avec tant de patience si Madeleine ne l'eût continuellement apaisé et si elle ne lui eût même caché une partie de ce qui se passait chez lui. Le fait est que Jeannot faisait des dettes, qu'il fréquentait certaines sociétés et que souvent il lui arrivait d'être à Marseille en joyeuse compagnie, tandis que son père le croyait tranquillement au lit.

Comme il se trouve toujours des gens qui se mêlent des affaires d'autrui, quelqu'un avertit le père Camusot des escapades nocturnes de son fils. Pierre n'en dit rien à Madeleine, et un soir, quand l'auberge fut fermée, il se mit aux aguets, muni d'une lanterne sourde. On était en plein hiver, il avait plu toute la journée, et onze heures venaient de sonner. Le père Camusot attendait, blotti sous la remise, et observait un cabriolet arrêté à vingt pas de l'auberge, lequel était venu sans doute pour conduire Jeannot à la ville. Un quart

d'heure plus tard, la porte s'ouvrit doucement. En vérité, tout autre à la place du pauvre père Camusot aurait éclaté de rire à la vue du tableau qu'éclaira tout à coup la lanterne sourde : Jeannot en costume de bal, habit noir, légers escarpins et gants couleur beurre frais, était à cheval sur le dos de Tiston, le garçon d'écurie, et s'en allait ainsi rejoindre, sans mouiller sa chaussure, le cabriolet qui l'attendait. — Holà, Jeannot! comme te voilà pimpant, dit Pierre Camusot en allant droit à lui ; tu vas donc t'amuser? c'est bien, mais auparavant, descends un peu de là et viens me donner un coup de main pour rentrer ce petit équipage sous la remise. En parlant ainsi il désignait une lourde charrette qui était restée dehors, au milieu d'un océan de boue. A l'aspect de son maître, le valet d'écurie avait désarçonné Jeannot par un brusque mouvement. Celui-ci, ayant mis forcément pied à terre, tira ses gants jaunes, entra résolûment dans les boues du chemin, et, sans proférer un seul mot, poussa la charrette sous la remise. —Bien travaillé, Jeannot! dit froidement le père Camusot; c'est grand dommage que tu ne te mettes pas plus souvent à la besogne.

Jeannot remonta tout honteux et tout furieux dans sa chambre; mais cette leçon ne lui servit de rien, et tandis que tout le monde travaillait autour de lui, il continua à fainéanter et à donner du chagrin à son père.

Pierre Camusot devenait vieux cependant ; sa santé s'affaiblissait, et enfin il tomba si dangereusement malade, qu'il vit bien qu'il n'en relèverait pas. Deux ou trois jours avant de mourir, il fit venir Jeannot près de son lit, et lui prenant la main avec beaucoup de tendresse et de bonté, il lui parla ainsi : — Je vais quitter ce monde, mon cher enfant, et auparavant il faut que je te donne quelques conseils...

En entendant ces mots, Jeannot se prit à pleurer; car tout bon sentiment n'était pas éteint dans son âme, et le spectacle qu'il avait sous les yeux le navrait de douleur. — Écoute-moi, Jeannot, reprit Pierre Camusot, écoute-moi et pénètre-toi bien de mes dernières paroles. J'ai travaillé toute ma vie et nous avons vécu commodément de mes profits; mais ne crois pas que mon héritage te dispensera de faire comme moi. N'essaye pas de sortir de ta condition; car au lieu d'être un artisan fort à l'aise, tu deviendrais un pauvre bourgeois. Tiens l'auberge à ma place. Les voyageurs viennent en foule aux *Cinq Poulettes*, parce qu'ils sont sûrs d'y trouver des visages honnêtes et avenants. Tâche de conserver cette vogue. Pour cela il faut te marier avec la femme que je t'ai choisie, il faut épouser la fille de Madeleine...

— Qui! Mariette Gipou? s'écria Jeannot intérieurement révolté. — Oui, mon fils, répondit Pierre Camusot; elle va sur ses dix-huit ans; elle est fort jolie et d'un très-bon caractère; tu le sais aussi bien que moi puisque tu la vois tous les jours; mais ce que tu ne sais peut-être pas, c'est qu'elle a encore plus d'esprit et de jugement que de beauté.

Jeannot secoua la tête d'un air de doute en répétant entre ses dents : — Mariette Gipou! Mariette Gipou! Il n'entrait pas dans sa tête qu'une petite fille presque sans éducation, qui mettait la main à la cuisine et savonnait le linge de la famille, pût avoir de l'esprit et de l'intelligence. Son orgueil se révoltait à l'idée de la prendre pour femme; mais il n'osa pas résister à la volonté de son père mourant, et il lui laissa croire par son silence qu'il consentait à tout.

Trois ou quatre jours plus tard, Pierre Camusot mourut. Comme il était persuadé que Jeannot épouserait Mariette, il ne laissa rien par testament ni à la mère, ni à la fille, et se borna à leur remettre quelques petits souvenirs de son amitié.

Mais les choses ne tournèrent point comme le pauvre défunt l'avait voulu et prévu. Quand Jeannot fut un peu revenu de son chagrin, il commença à manifester ses résolutions, et d'abord il déclara à Madeleine qu'il allait louer l'auberge et vivre de ses rentes, non pas toutefois sans lui avoir assuré une petite pension ainsi qu'à sa fille. La brave femme ne fut point trop étonnée de ce coup, car elle connaissait le caractère de Jeannot. Après avoir un peu réfléchi, elle lui dit avec douceur :—Vous êtes le maître, monsieur Jeannot; mais accordez-moi encore une grâce, c'est de me louer à moi-même l'auberge. Quoique pour notre malheur à tous, maître Pierre ne soit plus là, j'espère contenter les voyageurs et maintenir la vogue des *Cinq Poulettes*. — J'y consens, répondit Jeannot; nous passerons le bail quand vous voudrez.

Quelques jours plus tard, Jeannot Camusot alla s'établir à la ville; il renoua avec ses camarades et mena bon train les économies du père Camusot : c'étaient tous les soirs des parties de jeu, des soupers, etc., etc., où il ne manquait pas de payer plus que son écot. Comme il n'avait pas grand esprit et encore moins d'usage du monde, on se moquait de lui par-dessus le marché, et il était loin d'avoir tout l'agrément qu'il s'était promis. Sa vanité l'exposait parfois à des plaisanteries mordantes. Ainsi, étant un soir au bal, il pria un de ses amis de le présenter à un grand personnage qui était venu un instant à cette fête, et en face duquel il était tout glorieux de se trouver. L'ami le prit par la main et dit gravement : — Monsieur le comte, je vous présente un des jeunes gens les plus distingués de notre département, M. Camusot des Cinq Poulettes.
Toute l'assemblée se prit à rire; car chacun connaissait l'origine de ce titre ajouté au nom vulgaire de Camusot. Depuis lors, ce fut fini, on ne l'appela plus que Cinq Poulettes, et bientôt nombre de gens ne le connurent plus que sous ce nom-là. Jeannot en conçut tant de dépit, qu'il prit une résolution extrême. Un beau matin il alla chez un notaire, s'entendit avec lui pour la vente de l'auberge et de tout ce qu'il possédait; puis il partit pour Paris avec l'intention de ne jamais revenir.

Environ cinq ans plus tard, Madelaine Gipou et sa fille étaient assises un soir dans une petite salle de l'auberge, où elles se retiraient ordinairement lorsque tout leur monde était servi. Un bon feu brûlait dans la cheminée; Madeleine tricotait, les pieds sur les chenets, tandis que la jeune fille mettait en ordre les comptes de la journée.—Voilà un bien mauvais temps, dit-elle tout à coup en posant sa plume et en prêtant l'oreille au bruit du vent qui sifflait entre les arbres; ma mère, il n'est pas tard encore; j'ai eu tort peut-être de faire fermer la grande porte; quelqu'un pourrait avoir l'idée de se remiser chez nous au lieu de descendre jusqu'à Marseille.

En effet, presque au même moment, on heurta un faible coup à la porte, et presque aussitôt le valet d'écurie vint

annoncer qu'un pauvre homme, malade et tout transi de froid, demandait à coucher.

— Mène-le tout de suite à la cuisine, répondit Madeleine; qu'il se réchauffe d'abord, ensuite qu'on lui donne à souper; j'irai voir tantôt s'il désire encore quelque chose. » Et quand le valet d'écurie se fut retiré, elle ajouta, en s'adressant à Mariette: — Il y a aujourd'hui, veille de la Toussaint, vingt-quatre ans, jour pour jour, que maître Pierre, assis à la place où je suis, se décida à ouvrir l'auberge des *Cinq Poulettes*; il n'était pas riche alors, le digne homme, et moi je n'étais qu'une pauvre servante. — Mais vous étiez de si braves gens que le bon Dieu vous protégeait, dit Mariette: votre travail a prospéré; maître Pierre a amassé du bien, et vous, à votre tour, vous avez pu acheter l'auberge des *Cinq Poulettes*

— Qui sait si Jeannot a bien fait ses affaires à Paris! murmura Madeleine en soupirant; depuis plus de trois ans que nous lui avons fait compter le restant du prix de l'auberge, nous n'avons plus eu de ses nouvelles. Ah! qu'il eût mieux fait, ce garçon, de tenir la parole qu'il avait donnée à son père!

— Pourquoi, ma mère! répondit vivement Mariette; sans doute il est content de son sort, et moi je me trouve si heureuse près de vous que je n'ai jamais regretté un seul moment ce mariage.

— Ne parlons plus de Jeannot, dit Madeleine avec un soupir, cela me rend toute triste: je l'aimais cet enfant-là!...

Elle sortit à ces mots, et Mariette demeura toute pensive devant ses écritures; elle songeait au pauvre maître Pierre qui avait été bon pour elle, et dont elle vénérait la mémoire. Un moment après, Madeleine rentra tout émue.

— Ma fille, dit-elle à voix basse, je viens de voir cet étranger... sur mon âme, il ressemble à Jeannot trait pour trait... je crois que c'est lui...

Mariette s'avança doucement et, regardant par la porte entre-bâillée, elle aperçut un homme fort maigre, vêtu d'un vieil habit noir, percé aux coudes, et dont les souliers sans semelles tenaient avec un bout de corde.

— C'est lui! dit-elle; oui, ma mère, c'est bien lui...

Toutes deux rentrèrent alors dans la petite salle et se prirent à pleurer. Quand cette première émotion fut un peu apaisée, Madeleine dit à sa fille: — Je vais l'amener ici et nous lui parlerons. Mais au même instant, quelqu'un se présenta à la porte: c'était Jeannot. Il entra, le front baissé, en regardant autour de lui d'un air bien triste; puis il dit en tombant sur une chaise, car il était très-faible et presque défaillant: — Ma bonne Madeleine, je viens mourir chez vous!... — Non, mon pauvre Jeannot! s'écria l'excellente femme en lui prenant les mains, nous aurons bien soin de vous, et vous vous rétablirez... Vous resterez ici, c'est encore la maison de votre père, votre maison...

Jeannot ne put pas répondre: l'attendrissement le suffoquait, et peut-être aussi les regrets et la honte.

Madeleine le fit monter aussitôt dans son ancienne chambre; il tremblait la fièvre et ne pouvait plus se soutenir. Quand il fut couché, il dit avec un soupir: — Voilà bien longtemps que je n'avais reposé dans un lit!... Ah! ma chère Madeleine, j'ai souffert beaucoup par ma faute!

— Mais à présent vos peines sont finies, répondit-elle avec amitié; reprenez courage; dorénavant vous vivrez ici tranquille et content....

Jeannot lui serra la main d'un air de reconnaissance; mais il secoua la tête, comme s'il se croyait perdu sans ressource. Le pauvre garçon était effectivement très-malade, et durant plusieurs mois il fut entre la vie et la mort; mais Madeleine et sa fille le soignèrent si bien, qu'il finit par se rétablir. Dès qu'il eut un peu repris ses forces, il voulut se mettre au travail, et bien volontiers il aurait pansé les chevaux et bêché le jardin de l'auberge; mais Madeleine lui dit: — Jeannot, il n'est pas question de cela; nous avons fait ici un entrepôt de marchandises, vous vous en occuperez avec Mariette, qui est trop surchargée de travail, la pauvre enfant!

En effet, Jeannot s'étant mis à la besogne, s'en acquitta très-bien. Rien ne lui manquait; la prospérité régnait autour de lui, et il aurait pu se croire en famille, tant Madeleine et sa fille le comblaient de soins. Pourtant il était toujours triste, et à mesure qu'on lui témoignait plus d'amitié, il devenait de plus en plus sombre et malheureux. Un jour que Madeleine lui reprochait amicalement cette tristesse, il lui répondit avec un profond soupir: — Ah! ma chère Madeleine, vous ne connaissez pas toute l'étendue de mon malheur!

Cela dura encore quelque temps ainsi. Un jour enfin, Jeannot se présenta devant Madeleine en habit de voyage et lui dit: — Je devrais être l'homme du monde le plus heureux; mais telle est ma misérable destinée, que les choses qui auraient dû faire mon bonheur font le tourment de ma vie et qu'il faut que je parte pour ne pas mourir de chagrin sous vos yeux!...

La bonne Madeleine, ne comprenant rien à cet étrange raisonnement, s'écria, d'un ton moitié riant, moitié sérieux: — Mon cher Jeannot, ça n'a pas l'ombre du bon sens ce que vous dites là! Ne parlez point de nous quitter; je ne le veux pas, ni Mariette non plus, entendez-vous! N'est-ce pas, ma fille, que tu ne veux pas qu'il parte! ajouta-t-elle en se tournant vers la belle Mariette, qui regardait Jeannot d'un air plein de reproche et de secrète tendresse.

Jeannot, tout éperdu, cacha son visage dans ses mains et s'écria avec désespoir: — Je vous ai dit que vous ne connaissiez pas tout mon malheur... je suis marié...»

A cette déclaration Mariette se retira à l'écart en pleurant, et sa mère murmura consternée: — Notre bonheur à tous est donc perdu!... Que la volonté de Dieu soit faite!... Jeannot, il faut aller retrouver votre femme....

— Jamais! interrompit-il avec véhémence; la malheureuse! elle m'a déshonoré et ruiné!... Je m'en vais vivre seul, toujours seul, jusqu'à ce que la mort me délivre de mes regrets! Adieu, Madeleine! adieu, Mariette! adieu tout ce que j'aime en ce monde!...

— Oui, il faut que vous partiez, dit Madeleine en pleurant; il faut que vous partiez sur-le-champ.... Mais nous avons un compte à régler. Jeannot, vous avez été non pas notre commis, mais notre associé, pendant ces deux dernières années, et je vous dois de l'argent.

A ces mots, sans prendre garde aux refus de Jeannot, elle ouvrit le bureau où elle serrait son argent et ses papiers. — Qu'est-ce que cela, Madeleine? s'écria Jeannot en apercevant dans le premier casier une grande lettre dont l'adresse était écrite en gros caractères.

— Je n'en sais rien, répondit-elle; c'est une lettre adressée de Paris à un M. de Sainte-Paulette; mais nous n'avons jamais eu de voyageur de ce nom-là.

— M. de Sainte-Paulette, c'est moi! s'écria Jeannot en prenant la lettre; au temps de mes folies, j'avais ainsi changé ce surnom de *Cinq Poulettes*, qui m'avait tant humilié.

A ces mots, il s'interrompit, car il venait de s'apercevoir que la lettre portait un cachet noir; puis il brisa vivement l'enveloppe.—Ah! grand Dieu! fit-il en jetant un cri.

— Qu'est-ce donc? que vous est-il arrivé? s'écrièrent ensemble Madeleine et sa fille.

— Ma femme est morte depuis trois mois, répondit — Jeannot; je suis veuf... je suis libre...

Il y eut un long silence; puis Madeleine dit, en mettant la main de la fille dans celle de Jeannot :—A présent, vous ne nous quitterez plus, mon gendre!...

Mme Charles REYBAUD.

PARTIE ARTISTIQUE.

EXPOSITION D'ANVERS EN 1852.

PHYSIONOMIE GÉNÉRALE.

I

Si nous n'avions à juger l'exposition d'Anvers qu'au point de vue anversois,— abstraction faite de toutes les autres écoles de peinture qui se sont donné rendez-vous là, — nous serions en droit de dire qu'elle est inférieure, non-seulement par le nombre, mais par l'importance, à celle de 1849.

L'avant-dernier catalogue renfermait 687 numéros; celui de 1852 n'en porte que 604. — Différence en moins, *quatre-vingt-trois*. — C'est quelque chose!...

Un autre point d'infériorité se fait également sentir, et pour nous c'est le plus important. Aucun des grands noms de l'art anversois ne s'est montré là avec une œuvre capitale; toute la gloire revient de fait et de droit aux étrangers. Est-ce politesse, est-ce calcul, est-ce arrogance? On peut se promener aisément de l'une à l'autre de ces trois suppositions sans arriver à une solution quelconque, attendu que les faits acquis peuvent les justifier toutes les trois. Évidemment M. Wappers n'a rien qui égale son tableau de *Boccace chez Jeanne de Naples*; M. De Keyser, quoique ayant envoyé un excellent tableau, était plus complet au dernier salon de Bruxelles dans son *Elisabeth de Hongrie visitant les pauvres*; M. Leys, parti pour l'Allemagne, n'a même pas donné signe de vie; M. de Braekeleer s'est à peu près abstenu; l'*Aveugle* de M. Dyckmans est inférieur à sa *Dentellière* de 1851; enfin la *Bataille de Brouwershaven* ne vaut ni l'*Épisode de la Saint-Barthélémy*, ni la *Bataille de l'Epante*, ni surtout le *Jacobsen* et l'épisode du *vaisseau le Vengeur*.

L'Allemagne emportera toutes les couronnes. On peut en déposer une sur la tête de la *Jenny Lind* de M. Magnus, sur le portrait de M. Bégas, sur la *jetée d'Ostende* et sur *la vue de Sicile* de M. Achenbach; sur les paysages de MM. Leu et Gude, enfin, sur le *Christ au tombeau* de M. Eugène De Lacroix. Voilà des œuvres qui méritent de fixer l'attention.

Ainsi que d'ordinaire, l'*école dite de Bruxelles* s'est abstenue. Aucun des professeurs de l'Académie ne s'est aventuré dans ce labyrinthe dont on ne connaît pas les issues; de sorte que, à force de laisser le champ libre aux autres et au lieu d'avoir une exposition belle et radieusement locale, nous avons une exposition *hollando-franco-germanico-anglaise*. Ceci est un côté curieux et nouveau en même temps.

Or, voici ce que nous apprend à cet égard la statistique.

Les artistes exposants sont au nombre de 346, se divisant ainsi qu'il suit :

Belges, des neuf provinces	205
Allemands	34
Anglais	23
Français	31
Hollandais	16
Norwégiens	2
Suisses, Italiens, etc., etc.	35
	346

Il résulte de tous ces chiffres un fait bien patent, bien positif: c'est que l'exposition d'Anvers offre une physionomie toute particulière, qu'elle tient exclusivement de l'élément étranger qui y domine.

II

Nous ne blâmons pas les étrangers d'avoir envoyé leurs œuvres à l'exposition d'Anvers, nous ne blâmons pas l'administration de la *Société royale d'encouragement des beaux-arts* de les avoir provoqués à ce tournois, nous sommes heureux au contraire, à tous les points de vue, du concours qu'ils y ont apporté; mais nous aurions voulu que les artistes belges comprissent mieux les devoirs de l'hospitalité, en sentant qu'il était de leur devoir de soutenir l'éclat de leur nom en présence d'œuvres aussi importantes et de ne pas refuser le combat en s'abstenant de paraître dans l'arène. On ne convoque pas les gens à une fête pour ne pas y assister; c'est de mauvais goût. Il est probable que M. le baron Wappers a fait autre chose depuis trois ans que son *Louis XVII*; il devait plus à ses hôtes, il devait plus à l'exposition.

Nous avons déjà fait remarquer que les professeurs de l'Académie de Bruxelles, aussi bien que nos autres artistes de quelque valeur, n'ont pas envoyé de tableaux à Anvers; nous n'en ferions pas l'observation, si nous ne savions pertinemment que c'est un *parti pris*. A chacune des trois expositions triennales qui viennent de se succéder, nous avons signalé ce fait qui se reproduit toujours avec une déplorable et aveugle persistance, soit à l'égard de Bruxelles, soit à l'égard d'Anvers. On ne veut pas exposer *ici*, dans la crainte de donner trop d'éclat *là*, c'est-à-dire de retentissement à sa rivale! — Eh bien, nous le déclarons dans toute la sincérité de nos convictions, cette attitude restrictive à l'égard de telle ville plutôt que de telle autre, cet antagonisme perpétuel et inqualifiable, amoindrit ceux qui y prennent une part quelconque. Pour nous, quand il s'agit d'art ou d'exposition, il ne devrait y avoir qu'une opinion : celle qui exprime le mieux le sentiment de la grandeur et de la nationalité du pays. Toute autre idée est mesquine, étroite, stupide, grotesque, barbare, ridicule, inadmissible au temps où nous vivons. Pour faire prévaloir ces idées niaises, pour expliquer cette inféodation exclusive de l'art à une seule ville, il faudrait reculer le XIXe siècle de deux cents ans; oh, alors, on aurait quelques chances de réussir. Mais, aujourd'hui, c'est étaler gratuitement au soleil les haillons de ses misères et faire voir que l'on est accessible à deux sentiments hideux—ceux de l'orgueil et de la jalousie.

Puis, voyez quelle piteuse mine font ces journaux qui défendent, qui préconisent, qui exaltent ces idées; ils ressemblent à des Don

Quichotte s'escrimant inutilement contre des moulins à vent. N'est-il pas ridicule d'entendre *le Précurseur* mettre l'école d'Anvers au-dessus de toutes les écoles, l'Académie au-dessus de toutes les Académies, l'exposition au-dessus de toutes les expositions? Cherchez un peu, — dit-il, — où vous trouverez des éléments semblables à ceux de l'enseignement qui se professe ici? Vous n'en trouverez nulle part!...—*Le Précurseur* a cela de charmant : c'est qu'il fait lui-même les demandes et les réponses.—D'où sont sortis *tous* nos peintres de quelque talent, de quelque valeur? — d'*Anvers!* Qui les a formés? — Les professeurs de l'Académie d'*Anvers!* Et ceux qui ne sont pas sortis de l'Académie d'*Anvers* ne se sont pas formés dans le pays. Qu'on nous les montre, qu'on nous cite des noms! Et comme le malin confrère a peur qu'on ne lui jette à la face le nom de Gallait, il reprend aussitôt, prévoyant l'objection :—Gallait, Gallait, mais Gallait ne s'est pas formé à l'école de Bruxelles, Gallait a fait ses études à Paris; *ergo* Gallait n'est pas Belge.

Ainsi, on refuse tout, — même Gallait, — à l'école de Bruxelles!

Avouons que tout ceci est pitoyable et que ce sont là des petitesses de vues et d'idées qui ne font honneur ni à la rédaction du *Précurseur* ni à l'intelligence de ceux qui les lui ont soufflées. Ce journal, dans sa manie de faire des panégyriques et du lyrisme anversois, nous fait l'effet d'une espèce de Corydon ou de Tytyre qui, mollement étendu à l'ombre des lilas de l'Académie, veut apprendre aux échos de la postérité à répéter le nom de la belle Amaryllis.

« .... Tu Tityre, lentus in umbrâ,
Formosam resonare doces Amaryllida sylvas. »

La belle Amaryllis n'est autre que cette *école fameuse* d'où sont sortis les Wiertz, les Debrakeleer, les Jacobs-Jacobs, les Kremer, les Somers, et particulièrement M. Hanneton, directeur de l'Académie d'Ath!

Les *Bruxellophobes* du *Précurseur* ont oublié sur leur liste les noms de Madou, de Navez, de Portaels, de Van Eycken, de Robert, des deux Stevens, etc., etc. — Est-ce que par hasard ces messieurs seraient aussi sortis du cotillon de cette mère Gigone?

— Nous attendons à cet égard la réponse du *Précurseur*, si sa folichonne *anversomanie* lui en laisse le loisir.

III

Trêve de plaisanteries; des intérêts plus sérieux nous réclament. Après avoir envisagé le côté bouffon de certaines prétentions, nous allons nous livrer à l'examen du côté pittoresque, expressif et charmant de certaines œuvres admises à l'exposition.

Mais d'abord parlons de la séance solennelle d'ouverture, de la statue de Mathieu Van Brée et des discours qui ont été prononcés à l'inauguration du monument élevé à cette illustration artistique.

On avait précisément choisi pour cette solennité le jour de l'ouverture de l'exposition; c'était, par conséquent, un double hommage rendu à la mémoire de l'artiste qui a peut-être le plus contribué par son professorat intelligent à la restauration de l'école actuelle. La génération présente lui doit beaucoup, et la preuve, après tout, qu'elle le reconnaît, c'est qu'elle n'a pas cru pouvoir mieux lui témoigner sa reconnaissance qu'en lui élevant une statue.

Or, dimanche 8 août, vers neuf heures et demie du matin, M. Ch. Rogier, ministre de l'intérieur, conduit par M. le gouverneur de la province, M. le bourgmestre, M. le baron Wappers, directeur de l'Académie, et par le second vice-président, de la *Société pour l'encouragement des beaux-arts*, M. J. Cuylits fils, membre du conseil de l'Académie royale, s'est rendu au local de l'Académie. Une nombreuse quantité d'artistes s'y trouvait réunie, la joie de l'orgueil et de l'espérance peinte sur la figure. A l'entrée de la salle, M. le gouverneur s'est adressé en ces termes à M. Charles Rogier :

Monsieur le ministre,

Je me félicite de ce que, comme premier président d'honneur de la Société royale d'encouragement des beaux-arts d'Anvers, il me soit permis de vous remercier de l'empressement que vous avez mis à venir présider vous-même à l'ouverture de son exposition triennale.

L'ouverture de notre salon est toujours pour nous et pour toute la population de cette antique cité un grand et solennel événement. Votre présence y ajoute aujourd'hui un honneur dont nous pouvons à bon droit nous applaudir, puisqu'il est de la part du gouvernement, un gage précieux de bienveillance et de sympathie. Et comment sa bienveillance, sa sympathie, sa protection fera ent-elles défaut à une ville qui, depuis bientôt quatre siècles, n'a point cessé d'être, au milieu des fortunes les plus diverses, la métropole artistique du pays? Le foyer de l'art flamand a pu s'y obscurcir parfois; il ne s'y est jamais éteint. Au milieu de toutes les vicissitudes de la patrie, il est resté la manifestation la plus constante et la plus glorieuse du caractère national. Il y a brillé avec une vigueur et un éclat toujours croissants depuis que, débarrassée de toute entrave étrangère, la nationalité belge a repris une existence distincte.

Vous avez pu en juger ainsi, monsieur le ministre, à chacune des grandes solennités qui, tous les trois ans, rassemblent les œuvres des diverses écoles et des divers pays.

Le salon que vous allez parcourir ne vous semblera point, nous osons le dire, inférieur à ceux qui l'ont précédé. Les nouveaux progrès que vous aurez occasion de constater, et qui fourniront à nos jeunes artistes un fécond sujet d'étude, sont la seule et douce récompense qu'ambitionne notre société. Elle y trouvera la certitude que l'héritage que nous ont légué nos pères, nous le transmettrons à nos descendants intact et agrandi.

Nous devrons ce succès de nos efforts à l'appui du gouvernement et de la ville; nous le devrons surtout aux sentiments élevés de toute une population qui n'a point cessé de consacrer à la conservation de ce glorieux héritage le concours le plus généreux, le plus dévoué et le plus honorable.

M. Rogier a répondu en substance :

« Je n'avais pas besoin, Messieurs, d'être invité à assister à cette solennité pour m'empresser de m'y rendre. Depuis longtemps déjà, on doit connaître toutes mes sympathies pour les beaux-arts qui font la gloire de notre pays, et notamment pour la brillante école d'Anvers.

» C'est l'école d'Anvers qui a le plus contribué à répandre dans notre pays le goût du beau et du grand; c'est à l'exemple donné par Anvers que nous devons les progrès que les arts ont faits en Belgique depuis notre régénération politique.

» Si aujourd'hui Anvers n'a plus seule le monopole des beaux-arts, du moins ne devons-nous pas oublier que c'est surtout à son influence que nous devons les résultats glorieux que nous avons obtenus.

» L'école d'Anvers peut être fière de son présent comme elle est fière de son passé. Les artistes d'aujourd'hui la maintiennent à la hauteur où elle était placée.

» L'exposition qui vient de s'ouvrir n'est pas seulement une exposition locale, et pourtant ce ne serait pas peu de chose qu'une exposition locale à Anvers, ce serait beau, grand, glorieux, mais elle est encore une exposition nationale. C'est plus encore, c'est une exposition internationale, générale, à laquelle vous n'avez pas craint de convier tous les artistes de l'Europe.

» Plus que toute autre, ou du moins autant que toute autre, l'école d'Anvers était à même de faire ce fraternel appel à tous les artistes, car elle est capable de soutenir la lutte avec les artistes de tous les autres pays.

» J'espère, Messieurs, que le salon que nous allons parcourir justifiera les éloges que j'adresse à l'école d'Anvers. — J'ai malheureusement le regret de voir que quelques-uns des artistes qui pourraient jeter le plus d'éclat sur cette exposition, se sont abstenus d'y contribuer; ce regret n'a rien de désobligeant pour eux, mais s'ils se font remarquer ici par leur absence, j'espère qu'ils se montreront toujours dignes d'eux-mêmes, soit à l'exposition triennale de Bruxelles, soit à la prochaine exposition d'Anvers. »

Aussitôt après l'ouverture de l'exposition, la commission chargée de veiller à l'érection de la statue de Mathieu Van Brée et toutes les sociétés qui avaient été invitées à assister à cette cérémonie nationale, se sont rendues en cortége, bannières déployées, au vestibule du musée. Là, elles se sont rangées sous leurs étendards, qui tous, sauf ceux de l'Association lyrique, portaient des devises flamandes. Bientôt après M. Rogier est entré. Le voile qui recouvrait la statue tomba et lorsqu'on l'eut saluée d'une triple et enthousiaste acclama-

tion, M. P.-C. de Caters prononça le discours suivant, au milieu d'une foule curieuse et attentive :

Messieurs,

La cérémonie solennelle d'inauguration du monument de Mathieu-Ignace Van Brée reçoit en ce jour un nouvel éclat par la présence de MM. le ministre de l'intérieur, le gouverneur de la province, les sénateurs et membres de la chambre des représentants, le premier magistrat de cette cité, les membres des colléges académiques et scientifiques. Elle vient attester de toute leur sympathie pour l'acte commémoratif que nous posons ici. Qu'ils daignent recevoir l'hommage reconnaissant de la commission par mon organe.

Lorsque le 23 décembre 1849, j'eus l'honneur de présider à l'ouverture solennelle de l'exposition spéciale d'œuvres d'art, en faveur du monument à élever à Mathieu-Ignace Van Brée, je me suis permis, parlant comme aujourd'hui au nom de la commission, d'esquisser la biographie du maître célèbre auquel l'école d'Anvers est en grande partie redevable de sa splendeur actuelle. Je ne me répéterai pas. Mieux que ma faible voix, la nombreuse et glorieuse phalange d'artistes qui nous entoure, vous rendra témoignage de la vie de l'homme à qui la reconnaissance de ses élèves, de ses concitoyens, vient en ce moment solennel décerner la plus haute, la plus noble récompense.

D'ailleurs, messieurs, je vous l'avouerai, je suis trop ému, moi, l'ancien ami de Van Brée, pour me souvenir des détails d'une grande vie, aujourd'hui que nous voyons celui que nous avons tous aimé, dont tous nous vénérons la mémoire, ressusciter, pour ainsi dire, et renaître du fond de la tombe, rappelé à la vie par un ciseau reconnaissant.

Regardez-le vous tous qui fûtes ses amis ou ses enfants, n'est-ce pas Van Brée tout entier qui vous est rendu ? Cette noble tête, n'est-ce pas lui ? Et ce regard intelligent, cette attitude calme, simple mais fière, ce geste si sûr, ne vous rendent-ils pas l'homme dévoué, le professeur de génie, dont chaque parole était un enseignement.

Hélas! messieurs, la solennité que nous célébrons en ce moment est un enseignement, elle aussi! Le célèbre professeur est ressuscité, mais à celui-là même qui nous le rend, il n'a pas donné de le voir revivre; ni son talent, ni sa vertu n'ont pu le préserver d'une mort précoce : Jean-Baptiste De Cuyper est tombé avant d'avoir pu donner le dernier coup de ciseau à cette belle œuvre, et la tâche de rendre un digne hommage au talent et au cœur de ce noble élève de Van Brée incombe à un faible octogénaire que la mort a oublié d'abattre en fauchant les amis les plus chers de sa jeunesse, les compagnons les plus célèbres de son âge mûr.

Mais, messieurs, inclinons-nous humblement devant la miséricordieuse Providence. Jamais elle ne frappe sans consoler. En effet, chacun de nous ne se dit-il pas en regardant Van Brée, qui revit dans ce marbre, et songeant à ces deux morts célèbres, dont l'un fut le maître, l'autre l'élève : l'homme passe, son œuvre reste. Là est la bonté de Dieu, sa miséricorde, quelquefois sa justice. Nous passons tous, nous tombons tous, un peu plus tôt, un peu plus tard, et tous, qui que nous soyons, nous laissons après nous une œuvre, humble ou éclatante, bonne ou mauvaise, et cette œuvre-là, elle reste lorsque nous sommes partis, pour rendre témoignage de notre passage ici-bas. Il ne dépend pas de nous, messieurs, de faire que notre œuvre soit belle, le génie est un don gratuit de Dieu, mais il nous appartient de faire que cette œuvre soit bonne, car à chacun dans sa sphère Dieu a réparti la somme nécessaire de conscience et de volonté.

Pardonnez-moi, messieurs, de vous avoir confié ici les pensées que fait surgir en moi le souvenir des deux morts chéris dont ce monument doit en même temps perpétuer la mémoire, dont les deux noms sont désormais liés l'un à l'autre d'une manière indissoluble. Je n'ai pas la prétention de vous faire un discours académique ; la règle inexorable ne va ni à mon âge, ni à mon caractère; ne voyez en moi que ce que je vois dans chacun de vous, un ami, et pardonnez à l'ami de vous ouvrir franchement, simplement son cœur, ardent encore sous des cheveux de neige, quoique attristé quelquefois par l'idée de la mort, non pas de la mort qu'il aperçoit en regardant devant lui, mais de celle qu'il voit lorsqu'il regarde en arrière.

Je vous disais donc, messieurs, que l'homme passe et que son œuvre reste. L'œuvre de Van Brée, ce n'est pas vous qui me demanderez où elle est, car mes chers et glorieux artistes, cette œuvre-là c'est vous-mêmes; c'est, comme je vous le disais à une autre époque, l'Académie réédifiée. Anvers redevenue le siége et le foyer de l'art flamand. Anvers réintégrée dans la possession de sa gloire perdue, Anvers fière de son innombrable phalange d'artistes, Anvers tenant comme au XVIIe siècle le sceptre de l'art. Cette œuvre n'est-elle pas assez vaste, assez glorieuse pour suffire à la vie d'un homme ?

Vous, messieurs, dignitaires, magistrats, membres des conseils des sociétés savantes et artistiques, vous aussi, génération de Van Brée, jeunesse au cœur chaud et dévoué, à l'intelligence vigoureuse, vous tous dont la présence atteste de votre sympathie pour la vieille école flamande, recevez encore mon hommage reconnaissant. Vous veillerez sur le trésor que Van Brée vous légua; votre présence ici m'est garant que le passé d'Anvers sera aussi son avenir.

Le monument élevé aujourd'hui n'est pas un vain simulacre, c'est votre pensée c'est votre âme tout entière, et avant de quitter cette enceinte, vous ferez avec nous cette promesse solennelle, vous prendrez cet engagement sacré : Van Brée, ton œuvre ne périra point!

Monsieur le bourgmestre, permettez que je fasse en vos mains, au nom de la commission, le dépôt du monument consacré à la mémoire de Mathieu-Ignace Van Brée, exécuté par son reconnaissant élève Jean-Baptiste De Cuyper. Ce dépôt, monsieur le bourgmestre, ne peut être remis en de meilleures mains que celles de celui qui a bien voulu par son concours bienveillant seconder la commission.

M. le bourgmestre a répondu :

« M. le président, j'accepte, au nom de la ville d'Anvers, la statue que vous venez de remettre entre nos mains. Ce monument honore ceux qui l'ont offert à la ville autant que celui à la mémoire duquel il est érigé, et que ceux qui l'ont élevé avec tant de patriotisme et de désintéressement. Cet hommage de la reconnaissance d'une ville est bien fait pour encourager ceux qui ont succédé à Van Brée, qui font avancer notre école dans la voie ouverte par ce savant professeur. »

Le *Journal d'Anvers* auquel nous empruntons ces discours ajoute :

« Après ces paroles, l'Association lyrique a chanté le chœur *Hommage à Van Brée*, et l'on a passé immédiatement à la signature du procès-verbal d'inauguration, dont lecture avait été faite par M. le notaire Gheysens, conseiller communal et provincial, secrétaire de la commission. Un incident auquel ce qui nous reste à dire donne une signification très-nette et très-précise, a marqué cette lecture. D'unanimes applaudissements ont interrompu la lecture, après la citation de l'inscription *flamande* gravée sur le socle de la statue.

« Le public savait que MM. Gerrits et J. Van Ryswyck devaient faire au nom de la commission l'éloge de Van Brée et que M. Lambert Van Ryswyck était désigné pour parler au nom de la société *Voor Taele en Kunst*. Mais à peine les diverses sociétés étaient-elles réunies, qu'elles apprirent que, vu la présence de M. le ministre de l'intérieur, aucun morceau flamand ne serait lu à la séance. Qu'a redouté le magistrat qui a pris, dit-on, l'initiative de cette mesure inouïe? A-t-il craint que M. le ministre ne comprît pas ?»

Il est très-probable que c'est là le secret de cette mesure *inouïe* qui n'est, après tout, qu'une politesse toute naturelle entre gens qui savent vivre. Je ne vois pas la nécessité de faire subir deux heures de flamand à une personne qui ne le comprend pas, et je ne vois pas qu'il y ait là une mesure tellement *inouïe* qu'on puisse en faire un grief. Les gens qui ont des idées fixes sont réellement bien à plaindre ; laissons donc au bon Dieu la tâche difficile de ressusciter les *morts*. Si les Flamands croient avoir fait une niche à la partie française de la population en mettant leur inscription en flamand, ils se trompent. C'est l'histoire de l'ours et du pavé. Les étrangers *seuls* visitent les musées et les objets d'art; il en résultera que la plupart de ceux-ci, ne comprenant pas le gazouillement de ces messieurs, passeront outre, et l'œuvre aussi bien que le héros qui en est l'objet en souffriront. Ce n'est pas au moyen de ces petitesses d'esprit que l'on peut arriver à faire de l'immortalité. Nous faisons remarquer ceci sans colère comme sans passion à ceux que cela concerne.

M. le ministre de l'intérieur s'est retiré immédiatement après avoir signé le procès-verbal, et est reparti pour Bruxelles par le convoi de 11 heures. J.-A. L.

(*La suite au prochain numéro.*)

DE LA PEINTURE MURALE EN BELGIQUE.

DE SON PRÉSENT ET DE SON AVENIR.

IV.

LES FRESQUES DE L'ÉGLISE DE LA CHAPELLE, PAR M. VAN EYCKEN.

Le premier jour du mois de juin 1852, nous reçûmes une lettre close ainsi conçue :

« M. le curé et MM. les membres du conseil de fabrique de l'église de Notre-Dame de la Chapelle ont l'honneur d'inviter M... etc., à assister, le

4 juin courant, à midi et trois quarts, à l'ouverture de la *Chapelle de la Sainte-Trinité*, dont M. Van Eycken vient de terminer les peintures murales. »

Une invitation faite dans de tels termes et d'une telle façon ne pouvait manquer d'attirer notre attention. En effet, le 4, à midi, nous nous acheminâmes vers cette charmante petite église romano-ogivale qui, à l'avantage d'être un des plus beaux spécimens architectoniques de l'époque de transition, nous offre encore l'inappréciable intérêt de servir de sarcophage à cinq ou six morts illustres. Parmi les peintres, nous y trouvons les tombeaux de Pierre Breughels, d'André Lens et de Jacques Sturm; parmi les grands personnages, on y trouve des monuments à la mémoire des ducs de Croy, de la famille Spinola et d'Agneessens. Nous devons ajouter, entre parenthèse, que MM. de Mérode et de Beaufort ont fait les frais de ce dernier.

Un suisse orné de sa hallebarde attendait à la porte ; nous lui exhibâmes notre *lettre-passeport* et il s'effaça pour nous laisser passer. Une foule très-compacte d'artistes, d'hommes du monde et de curieux, assistaient à cette inauguration solennelle. M. Génisson, occupé en ce moment-là à peindre l'intérieur de l'église, avait suspendu son esquisse pour assister à la fête. M. Willaert, curé de la chapelle, fit la cérémonie d'usage, et chacun put approcher et contempler à son aise l'œuvre nouvelle que chacun était curieux de voir. On savait à l'avance que l'artiste ne s'était pas contenté des procédés ordinaires employés pour la peinture murale, qu'il avait inventé quelque chose de mieux que ce qui existe, de sorte qu'il y avait non-seulement l'attrait de la nouveauté, mais encore l'intérêt qu'offre tout effort nouvellement tenté vers un progrès quelconque. Il ne nous appartient pas de juger *le procédé*, c'est le secret de l'avenir. Nous l'avons fait connaître entièrement dans une de nos dernières livraisons, (*pages* 31 *et* 32 *de ce volume*); mais s'il nous était permis de pressentir quelque chose, nous dirions que le système employé par M. Van Eycken nous paraît rationnellement renfermer deux conditions essentielles : la durée et la facilité de l'exécution pratique. Maintenant, reste à savoir si le procédé répondra à l'attente et si les matières employées n'apporteront pas quelques modifications radicales dans l'aspect de la peinture. Ceci, nous le répétons, est l'affaire du temps; la nôtre doit se borner à examiner l'œuvre au triple point de vue de la composition, de l'expression et de l'exécution.

Disons-le de suite, deux de ces conditions sont parfaitement remplies : la composition et l'expression sont savamment et poétiquement entendues ; seules, la couleur et l'exécution laissent quelque chose à désirer. Nous dirons tout à l'heure pourquoi ; mais avant d'aller plus loin, prenons connaissance de la légende qui nous donne la clé des sujets. Nous laissons parler la notice.

1.

« Sur le grand panneau de gauche, les anges personnifiant les vertus théologales, s'élancent du ciel et transportent sur la terre le signe de la rédemption : — la sainte croix.

» A cette idée se rattache celle qui a fait de la *chapelle de la Sainte-Croix* (*) un but de pèlerinage pour les pauvres et pour les malades. Cette idée, l'artiste l'a rendue sensible en représentant Notre-Seigneur Jésus-Christ, autour duquel sont groupées les douleurs physiques et morales; il prononce ces touchantes paroles : « *Venez à » moi, vous tous qui souffrez, et vous serez soulagés.* »

(Ce grand tableau a été peint d'après le procédé allemand dit au *wasserglass*.)

(*) Il faut bien se pénétrer de cette idée que la chapelle peinte par M. Van Eycken est dédiée à *la Sainte-Croix* et à la *Sainte-Trinité*; ceci est nécessaire pour bien comprendre la portée et la composition des sujets.

2.

Le haut de la chapelle montre la promesse divine prête à s'accomplir : sous la voûte gothique, huit figures s'élèvent vers un centre lumineux ; ce sont les huit béatitudes.

1° *Bienheureux les pauvres d'esprit, parce que le royaume des cieux est à eux* : SAINT BONIFACE, évêque de Lausanne, né à Bruxelles, qui, après avoir renoncé à son siége épiscopal, vint mourir à l'abbaye de la Cambre.

2° *Bienheureux ceux qui sont doux, parce qu'ils posséderont la terre* : SAINTE AGNÈS (symbole de la douceur).

3° *Bienheureux ceux qui pleurent, parce qu'ils seront consolés* : JEUNE MÈRE pleurant son enfant mort.

4° *Bienheureux ceux qui sont affamés et altérés de la justice, parce qu'ils seront rassasiés* : SAINT PIERRE ÈS-LIENS.

5° *Bienheureux ceux qui sont miséricordieux, parce qu'ils obtiendront eux-mêmes miséricorde* : SAINTE CÉCILE qui donne ses biens aux pauvres.

6° *Bienheureux ceux qui ont le cœur pur, parce qu'ils verront Dieu* : SAINT ÉTIENNE, martyr.

7° *Bienheureux ceux qui souffrent persécution pour la justice, parce que le royaume du ciel est à eux* : SAINT JEAN-BAPTISTE emprisonné et décapité.

8° *Bienheureux ceux qui sont pacifiques, parce qu'ils seront appelés enfants de Dieu* : SAINTE HÉLÈNE, mère de Constantin, conseillère de la paix.

(Ces huit figures sont peintes d'après un procédé inventé par M. Van Eycken.)

3.

Au-dessus de l'autel qui montre le Christ dans sa tombe (*), on voit le Sauveur retournant vers son Père, au ciel; le Saint-Esprit plane sur Dieu le Père et sur Dieu le Fils : le mystère de la Sainte-Trinité apparaît.

Au centre du tableau, un ange portant la couronne d'épines, à la droite et au second plan, les saintes femmes allant au sépulcre.

La réunion de ces trois compositions résume la mission que Notre-Seigneur Jésus-Christ a accomplie sur la terre.

Ce dernier tableau peut servir de complément à la suite des quatorze tableaux du même artiste, représentant les stations de la passion de Notre-Seigneur Jésus-Christ.

Il est peint à la cire.

4.

Sous le vitrail (**), représentant le fondateur de l'église de Notre-Dame de la Chapelle, *Godefroid le Barbu*, sont trois princesses dont la bienfaisance et la charité ont rendu les noms chers aux Bruxellois ; au milieu : *la reine des Belges, Louise-Marie ;* à sa droite, *la duchesse de Brabant, Jeanne ;* à sa gauche, *l'infante Isabelle.*

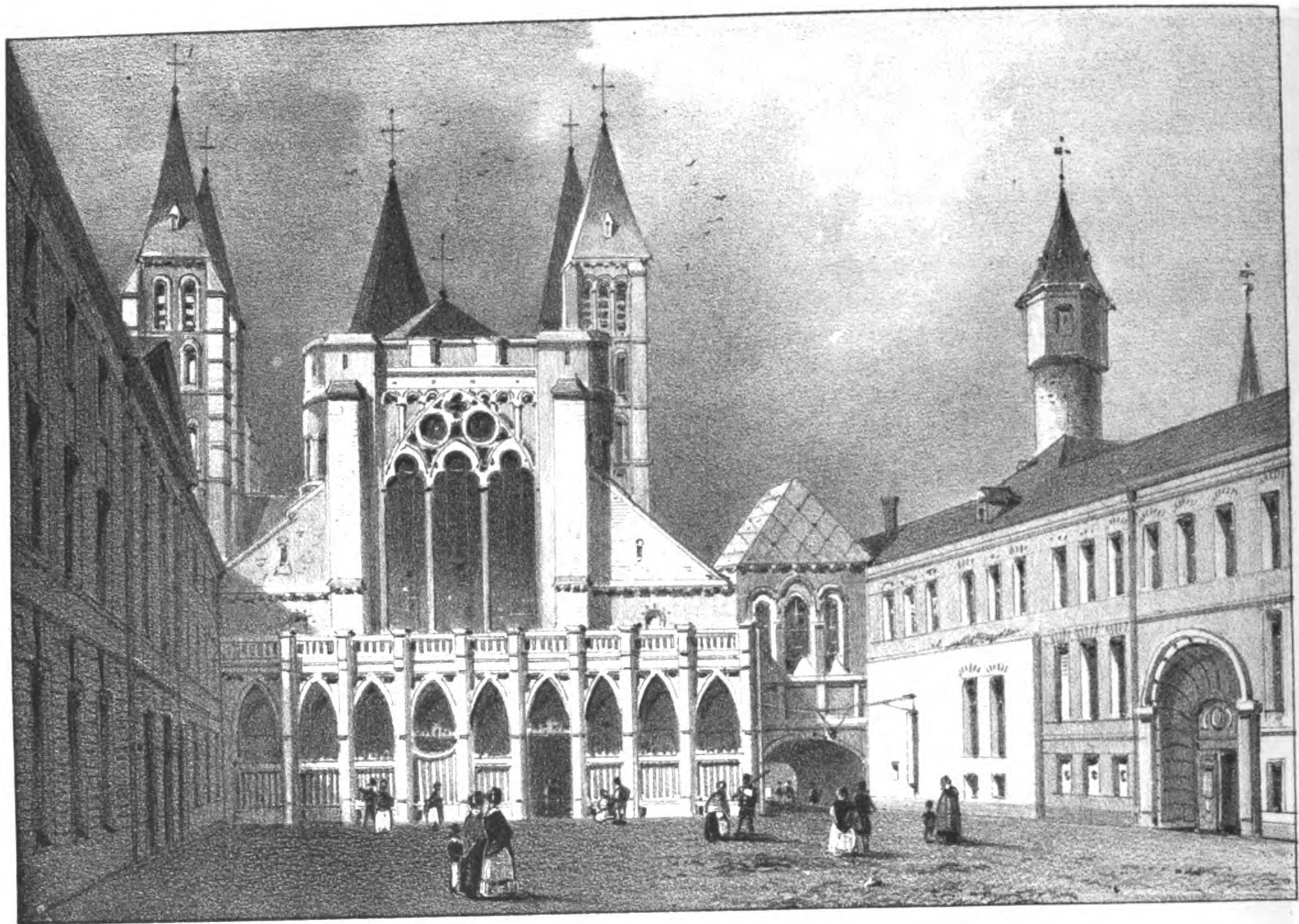
Ainsi, l'ornementation générale de la chapelle se divise en quatre parties, dont trois, le panneau de gauche, le retable et la voûte, se relient entre elles par une même idée. Seul, le panneau de droite s'isole ; il est consacré au fondateur de l'église et à trois augustes princesses qui ont régné à trois époques différentes sur la Belgique : — Jeanne, duchesse de Brabant ; — l'infante Isabelle ; — Louise Marie d'Orléans, femme de notre prince actuel.

Chacune de ces parties est exécutée d'une manière différente.

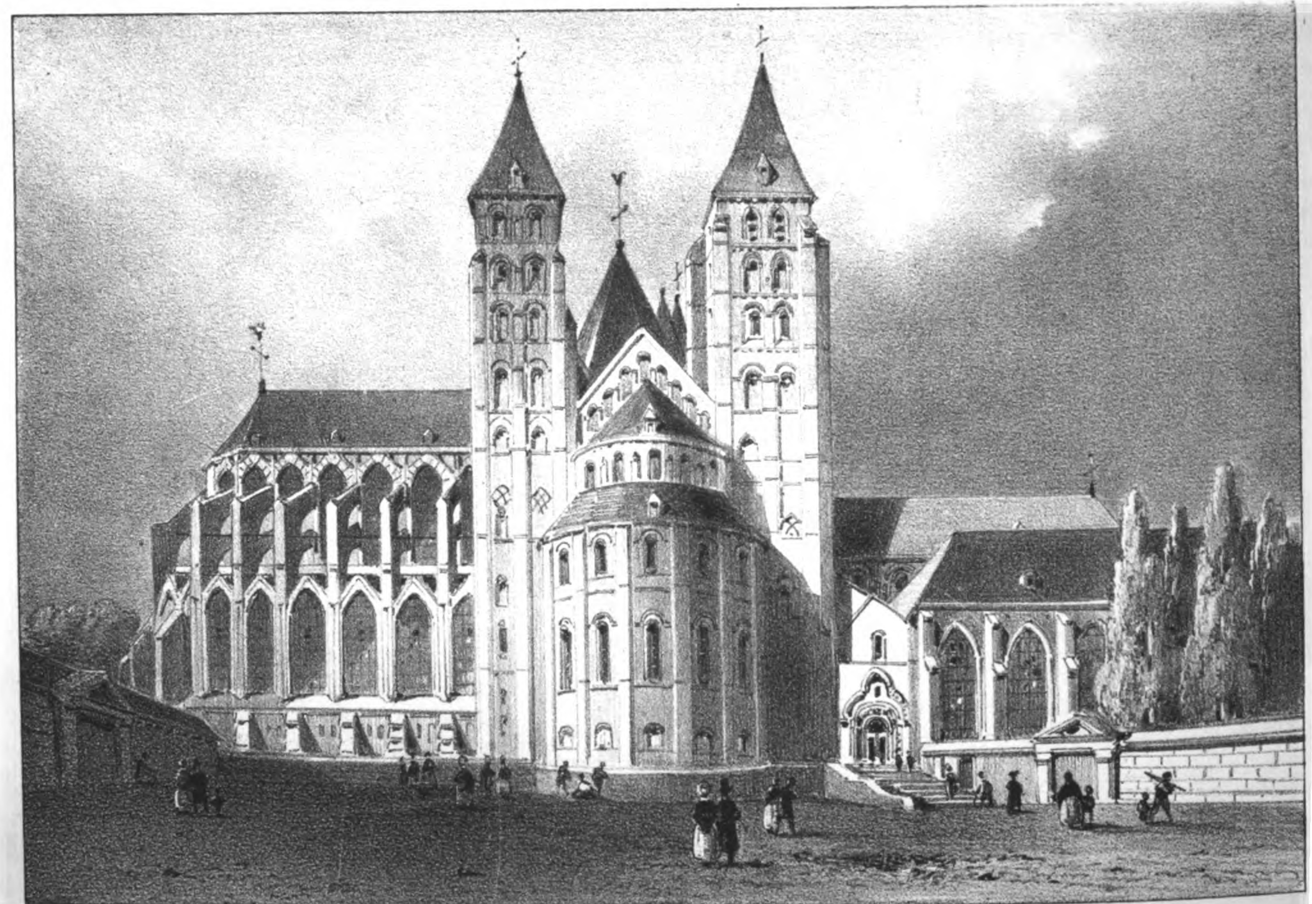
Le panneau de gauche est peint d'après le procédé allemand employé à Munich, à Dresde, à Vienne et à Berlin, par Kaulbach, Cornelius, Lessing, etc.

(*) Ce Christ, qui est d'une exécution parfaite, est du statuaire Dumon.

(**) Ce vitrail est dû à M. Capronnier, sur le talent duquel nous aurons l'occasion de revenir.



VUE DU GRAND PORTAIL DE NOTRE DAME.



VUE EXTÉRIEURE DE NOTRE DAME.

La voûte est traitée dans un système tout à fait neuf, modifié par M. Van Eycken suivant les indications données dans sa note lue à l'Académie.

Le retable de l'autel, c'est-à-dire le fond, en face, est peint à la cire. Enfin, les portraits sont peints à fresque, purement et simplement.

L'ensemble de toutes ces peintures ne trahit extérieurement aucune de ces manières, et si l'on n'était initié par le peintre lui-même, il serait difficile de se rendre compte des moyens pratiques employés par lui. Disons, toutefois, que le tableau du fond (celui peint à la cire) accuse une plus grande fermeté; mais constatons en même temps que la masse manque de vigueur. Une sorte de *blondeur*, — qu'on nous passe le mot, — étend son crêpe uniforme sur les parois des trois murailles et rien de saillant ne se produit. Les draperies sont ternes, les chairs sont ternes, les accessoires le sont également. Je me suis demandé si cela tenait au procédé; mais je me suis rappelé en même temps que les peintures de la chapelle des Frères des écoles chrétiennes, qui sont faites de la même manière, étaient montées à un ton beaucoup plus élevé et qu'elles n'en étaient pas plus mauvaises pour cela. Puisque c'est un parti pris, examinons l'œuvre au point de vue du peintre et ne lui demandons pas autre chose que ce qui y est. Il est évident qu'il y a calcul chez M. Van Eycken, car cette gamme harmonique contraste singulièrement avec ses habitudes et sa manière ordinaire. Ainsi, quand on sort de cette blonde chapelle et que l'on regarde les quatorze tableaux du même peintre qui se trouvent dans la même église, on est tout étonné du degré de puissance de ceux-ci et de la pâleur de ceux-là. La couleur des vêtements y est nettement, carrément déterminée, et il y a une variété et des oppositions de ton que nous ne retrouvons pas dans les peintures de la chapelle de la Trinité.

La composition du retable est la plus importante, puisqu'elle renferme à elle seule, deux ou trois épisodes, résumant la mission que Notre-Seigneur Jésus-Christ a accomplie sur la terre. Cette profusion d'idées réunies dans un seul cadre nuit à l'ensemble du tableau, et au point de vue artistique, c'est une erreur que M. Van Eycken a été obligé de commettre pour se soumettre à un ensemble de sujets donnés. M. Van Eycken, qui compose d'ordinaire parfaitement bien, sait aussi bien que nous qu'il doit y avoir *unité d'action* dans une composition, de manière à ne pas diviser l'intérêt et reporter la vue du spectateur sur différents groupes. Mais, nous le répétons, nous n'en faisons pas un crime à M. Van Eycken, parce que nous sommes convaincu qu'il a obéi à une nécessité.

C'est ce qui nous fait préférer la composition de la paroi de gauche : « *Venez à moi vous tous qui souffrez, et vous serez soulagés.* » Là, M. Van Eycken est resté maître de son sujet et il l'a groupé d'une façon charmante. La figure du Christ est belle, majestueuse, pleine de dignité, de grandeur, de bonté. Il y a des attitudes bien senties, des détails pleins de finesse et de vérité; — seule, l'uniformité monotone de la couleur nous choque.

Le groupe aérien est d'une délicatesse exquise de poses, d'ensemble, de sentiment. Voilà où nous comprenons l'emploi de l'élément blond et mystérieux, mais nous avouons que nous aurions voulu plus de décision et de force dans les premiers plans. Comme ce paralytique eût été beau avec quelques lumières et quelques vigueurs de plus! Comme il eût été pittoresque si la couleur de son vêtement ne se fût perdue, confondue avec celle de la demi-teinte de ses bras! Enfin, ce procédé, compris d'une certaine façon, s'oppose peut-être à la virilité d'exécution.

Au pied de l'un des gradins, sur lequel la figure du Christ est élevée, se trouve cette inscription :

PINXIT J. VAN EYCKEN, auspiciis Gubernii,
LEOPOLDO Imo, Belgarum rege, regnante,
interioris ministro ROGIER,
curante E.-B.-J. WILLAERT, hujus ecclesiæ pastore.
MVIIILI-MVIIILII.

Les peintures de la voûte sont plus difficiles à juger, vu la hauteur où elles se trouvent placées et le peu de lumière qui les éclaire; mais comme on s'occupe déjà de la gravure de ces huit figures, nous avons pu remarquer que quelques-unes d'entre elles étaient pleines de grâce et de mystique expression.

Nous ne parlerons pas des trois portraits, parce que nous serions obligé de demander au peintre de quel côté et par quelle lumière possible il a entendu les éclairer? Il est probable que les *cartons* de ces trois figures étaient faits à l'avance et qu'on les a copiés sans songer qu'ils devaient être éclairés de droite à gauche, et non pas de gauche à droite. Je sais bien que le chapitre des suppositions est ouvert, mais je crois aussi que le peintre doit se renfermer autant que possible dans le domaine de la vérité.

En somme, l'aspect de la chapelle a quelque chose de riche et de grandiose qui fait plaisir à voir. On se figure une église toute peinte de cette façon de sa base à son sommet, et l'on se demande si ce ne serait pas un moyen infaillible de faire progresser l'art que de le diriger hardiment dans cette voie. Mais, avant tout, il est nécessaire de réformer un abus monstrueux : il faut que la *commission royale des monuments* ait le courage d'élever la voix et de s'interposer entre l'art et la coutume barbare que nous possédons aujourd'hui, au suprême degré, de badigeonner nos églises avec ces sales couches de blanc qui en ternissent l'éclat et en diminuent la grandeur; il faut que toutes les voix de la presse s'unissent pour flétrir ces actes de vandalisme qui se répètent tous les jours, sous nos yeux, avec une déplorable persistance; il faut que les artistes en fassent voir tout le côté grotesque et ridicule; il faut que le gouvernement *exige* par l'organe de ses gouverneurs, par ses commissaires de district, par les mille moyens administratifs dont il dispose : on ne peut pas vouloir, dans un pays civilisé, que le XIXe siècle s'appelle *le siècle des badigeonneurs*. Et c'est cependant ce qui lui pend à l'oreille, si l'on ne se hâte d'intervenir.

Citons pour en finir, et à l'éloge de M. Van Eycken, l'opinion d'un journal de Paris, — *la Revue des Beaux-Arts*, — sur les peintures de la chapelle. Nous copions textuellement :

« M. Van Eycken n'appartient exclusivement ni à l'école allemande dont le caractère mixte tient le milieu entre l'esprit italien du XVe siècle et l'esprit germanique du moyen âge, ni à l'école française, qui, sauf quelques exceptions, s'occupe plus de la mise en scène que de l'expression des sentiments vifs et profonds. Il veut émouvoir plus encore qu'instruire; il cherche à donner à l'art chrétien son empire sur l'esprit et sur l'âme.

» Le consciencieux artiste a compris que pour assurer le succès de sa peinture murale dans son pays, il fallait la rendre intelligible à tous, de manière qu'elle servît de prière au peuple, de méditation aux âmes pieuses et d'études à ceux qui aiment ou cultivent l'art. Pour atteindre ce triple but, le peintre s'est efforcé de rester vrai sans tomber dans la roideur du bysantin ou dans la maigreur du gothique. »

Nous arrêtons là nos citations : nous avons voulu faire voir que Paris s'occupe de la Belgique, ou plutôt que la Belgique force Paris à s'occuper d'elle. Ce n'est pas une petite besogne par le temps qui court, — surtout quand il ne s'agit pas de contrefaçon!

J.-A. LUTHEREAU.

THORWALDSEN *,

D'APRÈS A. KESTNER.

Lorsque la nature romaine est fatiguée et a épuisé tout son luxe à la suite des brûlantes chaleurs de l'été, l'aria cattira se fait sentir. Les temps actuels présentent un semblable spectacle. Quel raffermis-

(*) Notre tome III, page 105, contient déjà une biographie de cet artiste célèbre ; nous engageons à le relire, on se rendra mieux compte des appéciations de M. Kestner, lesquelles compléteront ensemble de travaux forts remarquables.

sement pour le cœur que de rencontrer dans une telle atmosphère un Thorwaldsen, une puissance de production fertile et infatigable, opérant alternativement avec tout ce que le monde possède de beau et de grand ; un géant qui se frayait lui-même sa carrière glorieuse à travers toutes les difficultés, souriant aux papillons qui voltigeaient autour de lui, et les yeux toujours fixés sur des sujets élevés.

Il n'y a pas grand'chose à raconter sur lui ; car ses paroles et ses actions variaient peu : l'art l'occupait tout entier. Cependant, de la part d'un homme remarquable, tout devient remarquable ; tout, même jusqu'aux plus petites circonstances, nous éclaire sur son caractère.

A chaque instant de la journée, il montrait un feu de jeunesse inextinguible dans tout phénomène qui se rattachait du plus loin au beau idéal, soit qu'il rencontrât des enfants se livrant à des jeux, ou des paysans naïfs, soit que, dans les sociétés, on passât sur les formalités de l'étiquette ou que l'on racontât des anecdotes joviales.

Comme la plupart des artistes, il prenait aussi de l'intérêt à la politique quand il croyait les droits de l'humanité violés. Ses camarades les plus gais lui étaient les plus chers. Il ne s'entendait pas beaucoup aux conversations sentimentales; mais avec la clarté de son esprit et la finesse de son tact, il savait y reconnaître la quintessence et se l'approprier. Il recevait volontiers des invitations dans des sociétés et des festins, et, soit que la frugalité ou l'abondance y regnât, il était toujours, dans de telles occasions, doux, cordial et content. Il y était un des plus actifs, et, si privé de la facilité de la parole, il s'abstenait souvent de prendre part à la conversation, il était cependant toujours présent d'esprit. Aucune parole ne lui échappait, et l'on voyait sur sa physionomie qu'il gravait souvent dans son âme ce que l'on disait. C'est ainsi qu'il enrichissait ses jugements et ses appréciations. Il n'était point capable de tenir une conversation scientifique. Il traitait ce sujet d'une manière succinte, mais le présentait sous une forme simple et généralement compréhensible.

Quand il parlait, c'était toujours en quelques mots caractéristiques, dont l'effet était essentiellement efficace. Si quelquefois, dans les sociétés, après la table ou le punch du soir, on présentait des œuvres d'art plastique, il ne s'intéressait à rien avant qu'il les eût examinées, loué ce qui était bon, mis silencieusement de côté ce qui l'était moins et discuté ce qui était douteux. En général, il n'a peut-être jamais existé d'artiste qui plus que lui, dans toutes ses habitudes, ait montré, à chaque instant, sans s'en douter, sa vocation, car la reflexion ne dominait pas chez ce grand maître et la volonté était peu forte chez lui. Il n'avait pour ainsi dire que la faculté artistique. Elle lui donnait subitement de l'activité, surtout quand il rencontrait une figure ou un groupe qui méritaient d'être représentés. Cela arrivait naturellement, d'une manière inattendue, et rompait fréquemment ses occupations quotidiennes au milieu des travaux les plus importants ; ce qui est une des causes qu'il n'a pas mis la dernière main à beaucoup de ses œuvres. C'est ainsi que nous avons de Rubens, chez lequel les idées pénétraient de même brusquement, beaucoup d'esquisses inachevées.

Thorwaldsen aimait, dans des conversations bien intimes, à raconter comment l'idée d'un ouvrage quelconque croissait chez lui. Ainsi, je me souviens d'avoir passé avec lui une heure agréable, pendant laquelle il me décrivit comment il avait eu l'idée de sa statue de Mercure. Ce fut par la vue d'un jeune homme qu'il aperçut, en passant, assis dans une antichambre, en conversation avec quelques autres. Il avait d'abord passé outre après avoir jeté un regard fugitif; mais après quelques pas cette figure plastique qu'il avait vue, lui revint dans la pensée. Il retourna, et quelques minutes lui suffirent pour graver dans son âme d'artiste l'image de l'adolescent. Il prit en toute hâte son dîner. Le soir, l'esquisse était déjà faite; le lendemain, l'œuvre était achevée dans sa grandeur naturelle.

Autant son besoin artistique le poussait à se mettre promptement à l'œuvre, autant il avait de difficultés à agir dans tout autre cas. Ainsi, pendant une longue série d'années je l'ai entendu parler de l'arrangement de sa maison, auquel il pensait surtout quand il voyait quelque chose qui lui plaisait dans la disposition de celles de ses amis. Néanmoins, ses chambres étaient au bout de 30 ans arrangées aussi incomplétement que dans le premier temps de son séjour à Rome. Quand il recevait des visites, on était souvent obligé de chercher assez longtemps pour procurer au visiteur une chaise libre et dont les pieds pussent inspirer de la confiance. D'ailleurs, on n'en avait que rarement besoin, car, en général, on trouvait Thorwaldsen à l'œuvre dans sa petite chambre intérieure, où l'on ne songeait guère à s'asseoir en présence du travail qu'il exécutait. Il avait coutume, quand on frappait à la chambre extérieure, d'aller ouvrir lui-même. Et jamais son travail ne l'absorbait au point de ne pas tendre cordialement la main à celui qui entrait ; ce qui faisait qu'en général il recevait par-dessus le marché un peu de terre glaise.

Il resta toute sa vie constant à ses habitudes domestiques. Il continua de demeurer et de manger dans la même famille, chez laquelle il s'était établi une fois, aux conditions fixées dès le commencement.

Le chef de la famille était une veuve vénérable, madame Buti, qui aimait cordialement tous les hommes du Nord. Si les demoiselles de la maison, qu'il traitait comme des sœurs, n'avaient de temps en temps rétabli l'ordre chez Thorwaldsen et fait souvent des remarques piquantes sur son habillement, on aurait eu de la peine à avancer chez lui à cause de la masse de fragments de sculpture ; sa redingote grise d'hiver, à fourrure de pelleterie, aurait eu un air plus négligé, et sa blouse de toile grise aurait été encore un peu plus souillée de terre. Quand ses amies avaient arrangé son appartement, il regardait avec joie l'ordre qui y régnait, et c'était alors surtout qu'il engageait l'ami qui le visitait à vouloir bien s'asseoir sur le canapé chétif pour causer. Il aimait beaucoup de telles conversations, et c'était rarement lui qui les interrompait le premier.

La vocation créatrice qui dominait toujours Thorwaldsen, le tenait, comme beaucoup d'autres artistes, éloigné de tout autre rapport. Aimable envers tout le monde, personne n'attachait une grande importance à ses pensées. Son histoire n'offre aucun ami intime, aucune passion forte. Parmi les artistes, ce n'était que des talents élevés dont la connaissance le captivait. Ce fut surtout le cas avec le fécond, vif et vigoureux Horace Vernet, qui a été pendant six ans le directeur de l'Académie française à Rome. Ils se donnèrent mutuellement leur portrait.

Malgré sa douceur qui donnait à sa connaissance tant de charmes, Thorwaldsen était tenace dans ses opinions sur des sujets qui lui étaient chers. Quand il surgissait une discussion, il pouvait se montrer très-violent, surtout quand l'adversaire en venait aux personnalités, ce qui est toujours le signe d'un petit caractère. Une fois, dans une conversation à table, un poëte, montrant beaucoup de prétentions à juger de l'art plastique qu'il ne comprenait pas, voulait se lever au-dessus de Thorwaldsen : celui-ci fut si irrité qu'il saisit, à notre grand étonnement, un couteau.

Cependant, ce cas est sans doute le seul de ce genre. Il est rare aussi, il faut l'avouer, de rencontrer de telles prétentions.

En dehors des artistes, il trouvait du plaisir avec ceux qui étaient gais et sociables. Il aimait beaucoup la musique ; il savait apprécier les plus grands compositeurs et les virtuoses les plus capables. Une musique, même d'un rang inférieur, pourvu qu'elle fût gaie et piquante, pouvait lui plaire. Il avait surtout beaucoup de goût pour les chansons. Au théâtre, il avait une place fixe, et là, des choses médiocres le satisfaisaient souvent.

Après une journée d'un travail continu, Thorwaldsen acceptait généralement avec plaisir une distraction légère pour la soirée, surtout dans sa vieillesse. Ainsi, il jouait au loto avec une passion presque enfantine pour une pure bagatelle. Pourtant, on n'observait jamais chez lui, excepte aux époques où il était malade, aucune fatigue après le travail de la journée.

Sa constitution était très-forte ; il n'éprouvait aucun dérangement de dîner à midi ou à sept heures. Il ne mangeait presque jamais à deux heures, heure fixée pour le dîner, ce qui dérangeait beaucoup ses camarades de table.

Il n'avait pas beaucoup de goût pour l'étude et ne savait pas trop bien lire. Il avait cependant une petite bibliothèque qui contenait la plupart des bons auteurs allemands, quelques livres danois et Homère traduit en allemand. Il ne connaissait pas l'histoire et n'avait pas en général appris beaucoup ; mais il écoutait attentivement quand on faisait par hasard une lecture, et dans les conversations qui pouvaient lui apprendre quelque chose, il ne laissait échapper aucun mot. C'est ainsi qu'il acquit la connaissance la plus nette des hommes les plus importants des temps anciens et modernes. Le moindre indice suffit au génie, la plupart du temps, pour saisir ce que les autres mettent souvent plusieurs années à comprendre.

Ainsi Thorwaldsen, avec sa nature poétique, s'identifiait avec Homère, Sophocles, Platon, Shakespeare, Goëthe, Schiller, Byron, etc., par cette « affinité élective » (Vanlversoondschafft) qui lie tous les grands esprits les uns aux autres.

Quoiqu'il ne connût que des fragments de Schiller, il l'avait pourtant déviné, et le génie sur le piédestal de la statue de Schiller fait la même impression sur nous qu'un poëme du maître. La même force l'animait quand il était obligé de se faire raconter les points d'histoire qu'il ignorait et qu'il avait entrepris de représenter. Quand il dut exécuter pour le roi de Bavière la statue de Conradin, il fit pour la première fois la connaissance de ce héros.

Il parlait incomplétement le peu de langues qu'il savait. En français, c'était avec peine s'il pouvait se faire comprendre ; son italien et son allemand étaient pleins de fautes et de difficultés. L'absence de la forme grammaticale même la plus ordinaire l'entraînait souvent à employer les plus étranges manières de parler. Ainsi, il ne se nommait jamais (je), mais (vous) quand il parlait de lui-même. Ce n'était qu'à l'aide de ses mains qu'il se faisait bien entendre. Quand, à la sollicitation d'un artiste, il se rendait dans un atelier de celui-ci, avec son doigt puissant — il avait une très-belle main — il communiquait à l'ouvrage quelque chose de son âme et laissait fréquemment à l'artiste une multitude d'idées nouvelles. Dans de telles occasions ou dans des conversations, il frappait souvent juste avec deux mots à moitié complets.

L'art pour lequel il était né, l'art qui était son seul guide et son seul plaisir, le rendit de jour en jour plus imposant. Loin d'être courbé par la vieillesse, il augmentait toujours en beauté majestueuse. Dans ses dernières années, ses cheveux d'un gris argenté le rendaient semblable au lion, tandis que ses yeux pleins de feu et d'un bleu clair lui donnaient quelque ressemblance avec l'aigle.

Je puis raconter ici une anecdote qui montre la limite de la plus grande activité artistique du génie de Thorwaldsen. Après avoir passé une heure chez moi, il se leva pour s'en aller. Nous nous tendîmes la main, et il s'avança vers la porte; quand il l'eut ouverte, son regard tomba sur une tête antique qui se trouvait sur la cheminée voisine. C'était la tête d'un adolescent, appelé l'Athlète, dont les regards s'élevaient à demi. Thorwaldsen se mit à réfléchir. Il la regarda, et m'oublia tout à fait. Après être resté ainsi pendant cinq minutes, il se tourna vers la porte, se frappa le front de la main droite presque avec violence, et dit avec émotion, comme se parlant à lui-même : « *Nous ne pouvons pas faire cela !* » Ceux qui ont bien saisi toute la magnificence de l'art grec peuvent seuls comprendre la grandeur de cette expression.

A cette anecdote s'en joint une autre non moins intéressante.

Quand cet ami regrettable eut fini sa statue du Christ, qui lui avait coûté de longues et pénibles méditations, il s'écria : « J'aperçois maintenant que cela m'entraîne vers la pente. C'est la première de mes œuvres dont je sois content. »

Je crois pouvoir dire, sans me tromper, qu'il plaçait son Christ et son Mercure au premier rang. Le premier lui avait coûté le plus de difficulté et le dernier lui avait été le plus facile. Jamais sur aucun de ses travaux je n'ai tant aimé à l'entendre parler, avec sa manière naïve d'analyser, que sur la statue du Christ, surtout à ce moment où il fut décidé à la faire aussi simple que possible. « Une telle figure doit être simple, » dit-il, « car le Christ est au-dessus des siècles. » « Et la plus simple de toutes, » continua-t-il, « est la figure humaine dans la station droite. » En même temps il se leva en laissant tomber les bras. Dans cette position, il écarta doucement du corps immobile les bras et les mains ouvertes, en courbant facilement les coudes, et dit : « Un mouvement peut-il être plus simple que celui-ci? Et n'exprime-t-il pas en même temps l'amour, l'embrassement de toute l'humanité? C'est ainsi que j'ai imaginé le caractère du Christ. » On ne saurait se figurer quelque chose de plus harmonieux que l'expression donnée par sa figure pendant cette explication.

En finissant, je me contenterai de raconter quelques petites histoires qui montrent l'enthousiasme de Thorwaldsen pour de grands poëtes.

En 1830, Auguste de Goëthe vint à Rome et descendit chez moi. Nous ne fûmes pas longtemps sans aller ensemble chez Thorwaldsen pour lui apporter des salutations de la part du vieux Goëthe.—Je vous présente, lui dis-je, le fils de Goëthe. Thorwaldsen, ému, se tournant d'abord vers moi, et puis vers le jeune homme, s'écria : Ah ! c'est le fils de Goëthe ?—Oui, certainement, lui dis-je.—Vraiment, le fils de Goëthe ? continua-t-il. — Oui, oui, lui dis-je de nouveau. — Des larmes brûlantes coulèrent sur ses joues : il prit le jeune Goëthe dans ses bras, et ce ne fut qu'avec peine qu'il le laissa s'en détacher. On voit bien dans cette petite scène pleine de sensibilité le rapport d'esprit entre Thorwaldsen et Goëthe.

Je finirai par une autre histoire qui caractérise une semblable liaison d'esprit entre Thorwaldsen et Walter Scott.

En 1831, celui-ci passa quelques semaines à Rome. Le grand romancier n'alla pas voir les ouvrages d'art, ni le Vatican. Le vieux château des Chevaliers, près le lac de Bracciano, à 30 lieues de Rome, est la seule curiosité qu'il visita. Plusieurs fois, au contraire, il m'engagea à lui faire faire la connaissance de Thorwaldsen. Je fis un jour à celui-ci la proposition de rendre visite au poëte écossais. Il y consentit avec joie. Nous trouvâmes Walter Scott chez lui; mais, à mon grand embarras, je vis qu'ils ne pouvaient se comprendre. Sir Walter Scott était, il est vrai, familiarisé avec les langues européennes, mais il ne pouvait pas surmonter son antipathie pour parler d'autres langues que sa langue maternelle, et Thorwaldsen ne savait pas un mot d'anglais. Cependant je fus bientôt tiré de mon embarras en voyant avec quelle cordialité ils se prévenaient. Par des serrements de main, et même en se frappant mutuellement sur l'épaule, ils exprimaient sans cesse leur joie naïve, tandis qu'on n'entendait que des mots entrecoupés, tels que : — *happy* — *cognaisences*, — charmé — plaisir — Glück, etc. C'était un vrai plaisir de voir l'embarras de ces deux hommes. Nous prîmes bientôt congé avec des serrements de main et sous des assurances réitérées d'amitié, toujours à mots entrecoupés. Ces deux grands hommes se regardèrent l'un l'autre jusqu'à ce qu'ils ne purent plus s'entrevoir. Telle est la force de la sympathie mystique sur les âmes harmoniques. Sir Walter Scott ne comprenait pas les statues, et Thorwaldsen encore moins les livres.

Louis LEVIN,
A Berghem, près d'Anvers.

On sait que le général Gourgaud, qui vient de mourir, a commencé par étudier la peinture et qu'il a été élève de Regnault. Il a légué à la ville de Versailles, son pays natal, son portrait peint par lui-même à l'époque où il s'occupait de beaux-arts.

Plusieurs généraux de l'empire se trouvaient dans cette condition artistique exceptionnelle. Le baron Lejeune, dont le fils a appartenu, ces temps derniers, à la légation française en Belgique,—était élève de Valenciennes et a composé un grand nombre de tableaux de batailles.

On doit attribuer ce changement de carrière au déclassement qui s'est opéré dans la jeunesse française pendant les guerres de l'empire ; comme la gloire était des deux côtés, quelques-uns ont préféré celle des batailles et y ont réussi. — Le général Lejeune, surtout, a obtenu de beaux succès à l'époque où l'école davidienne était en honneur. Le général Gourgaud avait un talent plus de famille, plus d'amateur, et il ne s'est pas montré avec autant de bruit dans les expositions publiques du Louvre ; nous n'avons même pas souvenir qu'il ait jamais exposé publiquement ses œuvres.

CORRESPONDANCE INÉDITE

DE

LÉOPOLD ROBERT.

Personne n'a oublié le nom de Léopold Robert, de ce grand artiste qui a abrégé lui-même sa vie d'une façon si mystérieuse et si dramatique tout à la fois. Les artistes, surtout, se rappelleront ces deux ou trois magnifiques tableaux immortalisées depuis par la gravure, et qui révélèrent non-seulement un artiste de pre-

mier ordre dans celui qui les produisait, mais encore ouvraient une route nouvelle à l'art. Beaucoup s'y précipitèrent; aucun n'atteignit le but. Je me souviens encore de l'impression produite par son magnifique tableau des *Moissonneurs*, exposé en 1831; ce fut une révolution. On n'était pas habitué alors à cette peinture forte, sérieuse, brûlante, puissamment colorée; on était encore au milieu du tourbillon révolutionnaire qu'avait fait éclater 1830; de sorte que Léopold Robert attira de suite tous les regards et ce fut vers lui que se convergèrent toutes les ambitions des nombreux partisans qu'il avait faits.

Malheureusement, le pauvre artiste ne devait pas jouir longtemps de sa gloire et de sa popularité. Une mélancolie noire, qui ne l'avait jamais quitté, le saisit plus fortement vers la fin de 1834, et en 1835 il se coupa la gorge sur les bords de l'Adriatique.

Nature aimante, bonne, timide, mais inquiète, il se berçait d'illusions qu'il ne put réaliser et il n'eut pas le courage de vivre après les avoir perdues.

Nous devons à l'obligeance de M. Navez, Directeur de notre Académie, son ami intime, la communication d'un document historique qui jettera quelque lumière sur l'état d'esprit dans lequel il se trouvait en 1834, sur les difficultés qu'il avait à peindre, sur ses défaillances intimes; on verra qu'alors il était sur le point de terminer la dernière de ses compositions, et sans contredit l'une des plus remarquables qu'il ait faites, comme expression. Ce tableau fait partie de la galerie de M. Pasturot, qui s'est fait connaître depuis longtemps parmi les artistes par son goût éclairé pour les arts. M. Pasturot habite aujourd'hui Bruxelles où il a transporté sa magnifique collection. Après avoir jugé l'homme, on pourra donc aller juger ses œuvres. La lettre que nous publions est adressée à M. Navez.

Venise, le 14 janvier 1834.

« Mon cher ami, comment puis-je venir m'excuser auprès de toi pour le long silence que j'ai gardé? Je commencerai par m'avouer coupable et te demander un généreux pardon. Je ne veux pas énumérer toutes les raisons que j'ai eues pour me priver d'un plaisir qui toujours m'a été cher. Qu'il me suffise de te dire que mes sentiments pour toi sont les mêmes, car plus je vieillis, plus je sens que mon cœur conserve aussi vivement ses impressions reçues pendant la jeunesse. J'ai reçu ta chère lettre du mois de juillet, ici à Venise, où notre bon ami Verstappen a bien voulu me l'envoyer. Voilà deux ans que ma santé s'est bien dérangée, et j'ai été, surtout pendant ces deux étés passés, très-souffrant, ne pouvant plus prendre de goût à rien, ne me sentant plus d'énergie, ni de courage. C'est une affection nerveuse qui a été occasionnée par plus d'une cause, mais principalement par ce fond de caractère triste et mélancolique que tu as pu remarquer dans le temps en moi. Les années ne font qu'augmenter ce mal qui est peut-être le plus funeste, puisqu'il ne laisse pas de relâche, et que tout ce qui peut arriver de plus heureux pour les autres, n'est plus apprécié par ceux qui en sont atteints. L'hiver m'est pourtant moins contraire que le temps des chaleurs, et j'en ai du plaisir, puisque je peux me livrer plus facilement à mon goût pour la peinture qui fait toute mon occupation. En t'apprenant cela, mon cher Navez, c'est te dire certainement une chose qui te fera peine; aussi je ne veux pas t'en entretenir plus au long : qu'il me suffise d'ajouter encore que je ne peux plus faire des tableaux comme précédemment, je veux dire en grande quantité; ça me fatiguerait trop : ce n'est pas que je me laisse aller; au contraire, ce qui m'occupe, m'occupe exclusivement, mais tranquillement. Je me suis mis à faire de la peinture en véritable amateur, qui l'aime pour elle, et non pour les avantages qu'elle procure. D'ailleurs, je n'ai jamais eu cette facilité d'exécution qui est toujours si nécessaire pour faire bien et vite. J'aime mieux alors chercher à faire le mieux que je peux, sans m'inquiéter du temps que j'emploierai à un tableau. Je suis venu ici pour y rester le temps nécessaire pour faire un tableau de Venise. Sans doute que je ne pensais pas, en y arrivant, m'y arrêter autant. Il m'a fallu voir bien le pays avant de savoir ce que j'y ferai.

J'ai dit à quelques personnes (de celles qui aiment toujours à savoir ce que les autres feront ou ont l'intention de faire) que je désirais faire une scène de carnaval. J'y suis arrivé effectivement pour le voir; mais il n'y a pas un motif un peu heureux à en faire, tellement il a perdu. Aussi j'ai abandonné bien vite cette idée; mais bien des gens croient encore que je m'en occupe, l'ayant entendu dire. Ça m'importe assez peu, mais, toi, mon cher ami, je tiens à ne pas te tenir dans cette erreur. Venise même n'offrant plus rien d'assez pittoresque à mon idée, dans le genre que j'aime, j'ai été obligé de me rejeter sur ses environs, et je me suis décidé à faire une scène de pêcheurs de l'Adriatique. Chioggia est une ville extrêmement peuplée, mais remplie entièrement de coureurs de mer; j'y ai trouvé singulièrement d'originalité, non peut-être de ce caractère beau et simple qui se trouve dans le midi de l'Italie, ou, au moins, s'il s'y trouve, il faut bien l'y chercher; c'est ce que j'ai fait, et c'est ce qui m'a demandé autant de temps pour mon tableau qui, enfin, est près d'être terminé. Je ne te dirai pas ce qu'il est, ne l'ayant encore fait voir qu'à bien peu de personnes qui, en face, n'ont pu m'en faire que des éloges. Plus tard moi-même je saurai ce qui en est et je pourrai t'en informer, sachant que tu t'intéresses à ce que je fais.

Ta lettre m'a fait un grand plaisir pour les marques d'une amitié bonne et constante, et ensuite pour tout ce que tu me dis de l'exposition. Ce qui te concerne n'occupe, malgré cela, que peu de place dans tes quatre pages, et je le remarquais. J'ai appris dans le temps que vous deviez avoir une grande exposition à Bruxelles, et même j'ai reçu une circulaire pour m'engager à y envoyer de mes tableaux. Je n'ai pu le faire : d'abord parce que je n'en avais aucun; ensuite, quand on est à une si grande distance pour envoyer des tableaux, on y pense deux fois avant de le faire. On a eu l'attention de me dire que je n'aurais aucuns frais de port pour l'aller et le retour, et j'en ai été flatté. C'est un M. Joli, peintre, qui m'a écrit; je ne le connais nullement; parle-m'en, je t'en prie; il paraît qu'il est quelque chose dans la direction des arts à Bruxelles. Je présume que tu n'as pas voulu t'en mêler toi-même, ce qui prend toujours un temps précieux.

Je voudrais bien voir tes ouvrages actuels; il paraît que tu as toujours la même activité et que ta santé est toujours bonne. Je t'en félicite bien et je m'en réjouis beaucoup. Je reçois de temps en temps des nouvelles de Schentz, et je sais qu'il a fait un bon tableau. J'en suis enchanté, et je voudrais le voir membre de l'Académie, comme il le mérite.

Je me trouve fort bien à Venise sous beaucoup de rapports: j'y suis si tranquille, ayant abandonné le monde et les grandes sociétés : je me concentre dans celle de mon frère qui ne me quitte pas, et celle encore d'un jeune artiste français très-intéressant par son caractère ainsi que par son talent. C'est M. Odier, qui quoique, ayant une fortune très-brillante, s'est voué à la peinture comme il faut pour produire de bonnes choses. Nous sommes logés dans la même maison qui est tenue par une dame française très-bonne. Nous avons aussi un grand emplacement au palais Pisani, composé de plusieurs pièces énormes qui nous servent d'ateliers. Il serait très-difficile dans une autre ville de se placer d'une manière aussi commode. Nous avons ensuite la facilité d'avoir pour modèle toute la population de Venise, ce qui est un avantage quand elle se trouve belle. Si, comme je l'espère, tu réponds à ma lettre, tu peux m'adresser les tiennes *à Venise*. Comme j'en reçois beaucoup, il n'est pas nécessaire d'autre direction; je suis connu ici, non comme le loup blanc, mais comme l'ours suisse, et ici cet animal est aussi connu que l'antre où il se tient.

J'aurais bien voulu me trouver à Paris quand tu y es allé : ce serait pour moi un si grand plaisir de te revoir! A l'exposition de 1831, je ne m'y suis arrêté que deux mois, déjà bien mal disposé; je suis retourné ensuite dans ma famille, et il y a deux ans et demi que je suis revenu en Italie. J'ai passé l'hiver à Florence qui est une ville que j'aime bien, et je suis venu ensuite ici. Tu dois être étonné que je ne te parle pas de Rome. Comprends-tu que je te dise que je ne me sens aucune envie ni aucun désir d'y retourner. C'est incroyable; j'en ai assez : peut-être plus tard, si je vis, je changerai d'idée.

Voici ma lettre bien mal remplie, n'est-il pas vrai, mon cher Navez? J'aurais dû t'y parler davantage de mon amitié pour toi; mais nous n'en

sommes pas aux phrases, elles ne rendent pas bien une affection véritable. Adieu, mon cher, je t'embrasse de cœur et suis ton dévoué.

(Signé) Léopold ROBERT.

J'espère que madame est en bonne santé ainsi que tes enfants. Parle m'en, je te prie; un père doit aimer le faire. Présente mes respects à madame et reçois les salutations de mon frère qui te remercie de ce que tu veux dire d'aimable pour lui dans ta lettre.

CATHÉDRALE DE TOURNAY.

RESTAURATION DU PORTAIL ROMAN, – ROSE ET VERRIÈRE NOUVELLES.

Monsieur le rédacteur,

Vous avez bien voulu accueillir avec bienveillance et publier dans votre revue artistique quelques notices sur les travaux exécutés à la cathédrale de Tournay, et vous m'avez témoigné le désir d'être tenu au courant de la restauration de cet important édifice. C'est pour répondre à ce désir obligeant pour moi, et qui prouve l'intérêt que vous portez à nos vieux monuments, que je viens vous entretenir aujourd'hui du portail roman restitué à l'antique basilique, ainsi que de la rose étincelante qui en fait surtout l'ornement.

Tous ceux qui ont connu l'ancienne façade se rappellent l'aspect délabré qu'elle présentait avec des tourelles tronquées, un sommet inachevé en forme d'acrotère, et une ogive disgracieuse s'ouvrant dans une nef romane; d'assez larges crevasses la minaient de part et d'autre et parfois même des pierres s'en détachaient, au grand danger de la sûreté publique. Enfin, elle réunissait trop la laideur à la vétusté, pour qu'il ne fût pas devenu absolument nécessaire de la rebâtir, au moins en partie.

Ce travail important, proposé par la commission directrice et autorisé par le conseil provincial du Hainaut, est aujourd'hui terminé. La muraille informe, qui clôturait la nef, a été remplacée par une façade en harmonie avec son architecture. Le mérite de cette restauration importante est surtout d'être resté fidèle à la donnée du monument, de l'avoir continué avec intelligence, en s'éclairant tout à la fois des indices qu'il présentait comme des enseignements fournis par les édifices contemporains. C'est ainsi que les pignons du transept offraient naturellement le modèle à suivre pour le pignon de la nef, et on a cru devoir le copier avec exactitude, en adoptant les arcatures ascendantes qui s'y élèvent, plutôt qu'une galerie horizontale. Les impostes des arcs y sont supportées par des colonnettes octogones dont les bases et les chapitaux ont été imités avec exactitude sur le travail similaire du transept. La même observation s'applique au faîte du pignon, qu'on n'a terminé ni par un larmier, ni par des modillons, comme il s'en trouve dans quelques parties de l'édifice, mais dont cependant le pignon du transept est dépourvu.

La façade est terminée de chaque côté par deux tourelles rondes, qu'on n'a fait que relever d'après les indications données tant par le monument que par divers plans de l'église levés à des époques différentes.

La rose romane occupe le milieu de la façade; elle en est la partie importante et capitale. Par sa place comme par son développement, elle attire surtout l'attention. Nous devons décrire brièvement son architecture avant de parler du sujet qui y est représenté.

Que primitivement il y ait eu une rose dans le milieu de la façade, telle qu'elle existait avant l'élévation de l'arcade ogivale, il ne peut y avoir de doute à cet égard pour qui a suffisamment étudié la disposition des lieux. L'ellipse ovoïde, retrouvée au-dessus des deux portes, prouve jusqu'à l'évidence que le contrefort qui les sépare par le bas ne s'élevait pas au-dessus du rez-de-chaussée. Le frontispice présentait donc dans le milieu un grand carré dans lequel on a dû inscrire forcément un rond ou rose.

En outre, à l'époque de la construction de la nef, cet ornement était fréquemment employé. En effet, les archéologues ont remarqué que vers le XIIe siècle, la rose, subissant le mouvement architectural de l'époque, prit un grand développement. L'embryon de la rose est l'oculus roman, aux moulures plates et simples, qui finit par se transformer aux XIIIe et XIVe siècles, dans la rosace ogivale, aux formes élégantes, aux corolles multiples, aux couleurs scintillantes. Ce développement de l'art imite celui de la nature; l'oculus s'élargit en rose comme le bouton s'épanouit en fleur.

Nous sommes mieux placés à Tournay que partout ailleurs pour suivre et étudier ces développements successifs dans les diverses églises romanes que possède notre antique cité. L'intéressante église de Saint-Quentin, de l'époque de transition, présente aux pignons de son transept deux roses romanes aux moulures rudes, sans ornements ni meneaux intérieurs. L'église de Saint-Jacques avait autrefois la même disposition au transept; on y remarque encore les vestiges en partie effacés des deux petites roses ou oculus qui l'éclairaient.

A l'église du Château, qui date de la première partie du XIIIe siècle, nous trouvons à la façade une rose romane encore, quoique l'église appartienne au style ogival primaire. Mais tel était l'empire de l'ancienne règle, qu'on ne pouvait s'en départir facilement; on avait beau vouloir construire d'après les principes de l'architecture nouvelle, et au XIIe siècle la nouvelle était l'ogivale, on gardait souvent, et presque à son insu, les formes et les habitudes de l'école ancienne; et il n'est pas rare de remarquer dans les constructions de cette époque indécise, et à cause de cela nommée de *transition*, le plein-cintre ancien accolé à l'ogive novatrice, c'est-à-dire le passé et l'avenir de l'art. L'église du Château nous en fournit justement un exemple : une façade romane avec rose et pignon romans y présente une galerie ogivale. Cette vieille façade, aujourd'hui mutilée et affreusement défigurée par une véritable porte de guinguette, conserve encore un remarquable caractère de vigueur et d'originalité. Elle a de plus pou

nous cet intérêt, d'offrir plusieurs points de ressemblance avec la façade de la cathédrale, par sa rose, ses tourelles et sa galerie; entre ces deux travaux il y a une telle analogie, qu'il est permis de penser que l'ancien a pu inspirer le nouveau, ou du moins lui fournir quelques indications précieuses.

Quant à la rose du Château, elle est plus grande et moins sévère que celles de Saint-Quentin; les moulures y ont moins de roideur, le progrès s'y manifeste. La rose, simple ornement d'architecture, en subit les modes et changements divers; il n'est sans doute pas sans intérêt de poursuivre cette étude. L'église de Sainte-Madeleine, construite dans le style ogival primaire par l'évêque Walter de Marvis, en 1245, nous en présente un nouveau spécimen. La rosace qui s'ouvre au sommet de son pignon, quoique peu étendue, est entourée d'une moulure plus élégante que celles que nous avons vues jusqu'à présent. Là s'arrêtent, dans notre ville du moins, les développements de la rose; mais ils suffisent à prouver combien cet ornement y est indigène, puisque presque toutes nos églises des XIIe et XIIIe siècles l'ont conservé. On est donc porté à croire qu'il ne manquait pas à la plus importante de toutes, à l'église mère, à laquelle sans doute les autres l'avaient emprunté. Raison de plus et bien puissante pour le lui restituer. Mais on comprend que la rose rudimentaire des églises inférieures ne pouvait convenir à la cathédrale, et tout en restant fidèle au style de l'époque, on a cru devoir admettre une ornementation en rapport avec l'importance de l'édifice.

Le modèle de la rose a été emprunté à des édifices contemporains de notre église. Elle est divisée en seize compartiments et en autant de colonnettes octogones qui y sont déposées comme les rayons d'une roue autour de leur moyeu. Les bases et tous les chapiteaux sont copiés sur ceux du monument. Les moulures sont également empruntées à la nef; les pointes de diamant qui ornent l'encadrement de la petite rose centrale ne sont que la reproduction de celles qu'on voit aux voûtes du transept. Aucun ornement étranger n'a été admis dans la restauration de la façade; l'imitation de ce qui est et la recherche de ce qui était, ont été la règle qu'on s'est invariablement tracée; en la suivant avec exactitude et avec discernement, on était plus assuré de résoudre le problème proposé, c'est-à-dire le rétablissement de la façade romane. La solution en est due en partie à M. l'architecte Bruyenne, qui a fait preuve en cette circonstance d'un zèle consciencieux et d'une remarquable habileté. Nous sommes heureux de lui rendre cette justice. Son plan de restauration, basé sur une étude approfondie du monument, a reçu l'approbation générale, et cette approbation méritée est la meilleure récompense pour les soins qu'il s'est donnés : un semblable travail, heureusement terminé, promet de nouveaux succès à une carrière qui n'est déjà plus à son début.

La rose architecturale suffisamment expliquée, nous dirons aussi quelques mots de son ornementation intérieure. Là encore l'étude du passé a été notre guide et notre lumière, c'est lui que nous avons interrogé, non-seulement dans les belles églises du XIIe siècle, mais encore et surtout dans l'histoire descriptive de notre basilique. De même que pour la façade nous nous sommes efforcés de la rétablir telle qu'elle existait jadis, de même pour le vitrail nous avons surtout recherché quel sujet y était autrefois représenté, persuadés que nous étions qu'il valait mieux le reproduire que d'en imaginer un nouveau. Or, ce sujet ancien, objet de nos recherches, nous croyons l'avoir retrouvé par une bonne fortune inespérée; et dès lors notre tâche devenait facile, car elle se bornait à l'indiquer à l'artiste habile et intelligent qui l'a exécuté avec tant de bonheur.

C'était une règle généralement admise, aux XIIe et XIIIe siècles, de peindre dans la verrière le sujet sculpté dans les voussoirs du portail occidental. Elle trouve surtout son application dans la grave et curieuse façade de la cathédrale de Chartres, où l'on voit célébrée la gloire du Sauveur du monde. Ainsi, la peinture redisait sur les vitraux ce que la sculpture avait déjà expliqué par les bas-reliefs du porche. C'était comme un chant sacré qu'on aimait à répéter aux chrétiens.

Or, dans les fouilles faites dans le vieux portail, nous avons eu le bonheur de retrouver autour de l'ellipse deux signes du zodiaque, le verseau et le bélier, formant voussoirs au-dessus des vieilles portes; les autres pierres étaient mutilées et méconnaissables, mais nul doute qu'elles ne représentassent les autres signes. De plus, une pierre d'un voussoir inférieur nous a montré un homme cueillant une grappe de vigne, et sans beaucoup d'efforts de logique, nous en avons conclu que les travaux de l'année figuraient à côté des douze signes zodiacaux. Nous avions donc découvert le sujet représenté au XIIe siècle sur les sculptures du portail, et tout en nous réjouissant de cette heureuse découverte, nous nous en étonnions peu, parce que nous savions qu'il n'en était pas de plus communément adopté à cette époque, qu'on le voit sculpté ou peint dans la plupart des grandes églises de ce siècle : ce sujet se trouve à Paris, à Saint-Denis, à Chartres, à Bourges, à Rheims; j'oserai presque avancer qu'il n'est pas d'église ancienne qui ne le renferme.

Dès lors toute incertitude disparaissait et le sujet de la rose était facile à composer. Les éléments en étaient fournis par l'église elle-même, et nous arrivions d'une manière certaine à la solution de la question proposée.

Voici maintenant la description du vitrail de la rose. Dans le milieu, la Vierge mère, portant sur son genou l'enfant Jésus; le Sauveur bénit à la manière des Grecs, et de la main gauche il porte le monde. *Salvator mundi.*

Autour de la Vierge et du Sauveur, dans le compartiment le plus rapproché, seize anges et séraphins, représentés comme ils l'étaient souvent au XIIIe siècle, dans leur forme la plus immatérialisée, n'ayant que la tête, siége de l'intelligence, et deux ailes déployées et scellées, emblème de la légèreté et de l'agilité. Les anges sont les messagers

de la volonté du Très-Haut, et les ailes qu'ils portent montrent la promptitude avec laquelle ils exécutent ses ordres. Ici, ils sont en adoration devant sa majesté : *Benedicite Domino omnes angeli ejus, facientes verbum illius.*

Dans la zone du milieu, divisée également en seize compartiments, sont représentés les douze signes du zodiaque, précédés de trois en trois par la saison à laquelle ils président.

Sunt aries, taurus, gemini, cancer, leo, virgo, libraque, scorpius, arcitenens, caper, amphora, pisces.

Le printemps, qui précède les trois premiers signes, et qui commence l'année, est figuré par un jeune homme tenant des fleurs à la main ; l'été, par un moissonneur qui fauche ses blés dorés ; l'automne, par un vendangeur qui cueille avec sa serpe une grappe de raisin; enfin le triste hiver, par l'image d'un vieillard qui, assis auprès d'un feu qui flamboie, réchauffe ses membres refroidis par la glace des années. La vieillesse est l'hiver de la vie, comme la jeunesse en est le printemps ; c'est, comme on le voit, un double emblème emprunté aux images de la nature et aux divers âges de la vie humaine : il nous rappelle ainsi, sous une double face, le triste mais philosophique avertissement de la rapidité de notre passage ici-bas. *Sicut umbra.*

Nous ferons remarquer, en passant, que le vendangeur de l'automne et le verseau ont été reproduits d'après les sculptures retrouvées. Les autres signes et figures sont trop connus pour demander d'explication. On les voit représentés partout.

Enfin, dans la dernière zone se voient les seize prophètes qui ont annoncé la venue du Messie, portant sur un phylactère ou rouleau le texte de leurs prophéties.

Le choix des prophètes a été inspiré par les sculptures du porche où ils sont aussi représentés, avec des banderolles. On les voit également dans la plupart des grandes églises des XIIe et XIIIe siècles, notamment à Rheims et à Chartres. Le guide du moine Théophile apporte un grand soin à indiquer comment ils doivent être reproduits, et les excellentes notes de cet ouvrage, traduit par M. Didron, nous apprennent que justement ces seize prophètes sont peints dans un des monastères de la Grèce : le célèbre couvent de Saint-Luc.

Cette fréquente reproduction des prophètes n'a rien que de légitime, car ils sont les précurseurs du Messie; ce sont eux qui l'ont annoncé aux nations ; leurs soupirs et leurs prédictions sont le lien qui unit la religion ancienne à la foi nouvelle, la loi de Moïse au dogme de Jésus, le judaïsme au christianisme. Celui qui descend de la race royale de David, dont Daniel avait précisé la venue, que Michée voyait sortir de Bethléem comme une étoile miraculeuse, dont Isaïe avait raconté le futur martyre avec la précision d'un fait accompli, celui-là est le Dieu que nous adorons; là est l'accord des deux religions, et tout à la fois la concordance et l'harmonie du sujet représenté.

Voici l'ordre dans lequel sont représentés les seize prophètes, et les textes qu'ils offrent aux regards.

En commençant par le haut :

1. David. — Filius meus es tu, ego hodie genui te.
2. Salomon. — Quod nomen filii ejus, Si vobis.
3. Micheas. — Bethleem, ex te exiet dux.
4. Johel. — Dedi vobis decorem justitiæ.
5. Zacharias. — Rex tuus veniet tibi justus et salvator.
6. Aggeus. — Modicum... et veniet desideratus cunctis gentibus.
7. Jonas. — Erat Jonas in ventre piscis tribus diebus et tribus noctibus.
8. Abacuc. — Veniens veniet et non tardabit.
9. Hiezechiel. — Suscitabo super eas pastorem.
10. Osée. — Ex Ægypto vocavi filium meum.
11.
12. Moyses. — Prophetam suscitabit tibi Dominus.
13. Sophonias. — Filia Sion... Rex Israel in medio tui.
14. Hieremias. — Suscitabo David germen justum.
15. Daniel. — Post hebdomadus LXXII occidetur Christus.
16. Isaïas. — Ecce virgo concipiet et pariet filium.

Tous les prophètes sont nimbés. David et Salomon, comme rois, portent la couronne sur la tête; d'autres, le bonnet phrygien, comme ils l'ont aux sculptures du portail ; quelques-uns ont la tête nue. Moïse est reconnaissable par les tables de la loi : on y lit : *dilectio Di—dilectio Primi.*

Sous les diverses images figurées dans la rose se cache un sens profond, une pensée éminemment théologique, dont nous devons donner l'explication.

Celui que les textes rappelés ici prédisaient, celui dont Isaïe et Jonas n'étaient que des symboles, le Dieu fait, le Désiré des nations, est né du sein de la Vierge mère ; nous le voyons entre ses bras. Les anges sont en contemplation devant sa grandeur, cachée encore sous la faiblesse d'un enfant, mais déjà manifestée, puisqu'il bénit d'une main le monde qu'il doit sauver et qu'il porte dans l'autre ; le ciel, figuré par les douze signes du zodiaque, l'adore comme le maître de la création, et la nature, symbolisée par les saisons de l'année, reconnaît en lui son créateur. *Cœli enarrant gloriam Dei, et opera ejus annuntiat firmamentum.*

Telles sont l'unité et la grandeur du sujet de la rose, la glorification de Jésus et de sa divine mère, célébrée dans le ciel par le chœur des archanges et des séraphins, et annoncée par les prophètes de l'ancienne loi; c'est l'hosanna chanté devant le trône du Très-Haut par les vertus du ciel et par les voix de la nature. La terre et le firmament s'associent à ce concert de louanges et d'adorations adressées au maître du monde, comme dans le magnifique cantique de Daniel : *Benedicite omnia opera Domino.*

L'exécution de cette magnifique verrière est due au talent de M. Capronnier; elle prouve avec quelle intelligence il a étudié les divers caractères de la peinture sur

verre et avec quelle habileté il sait en reproduire les styles différents. Naguère il restaurait les vitraux du XVe siècle, qu'on admire au transept, avec une telle fidélité, qu'il est bien difficile à l'œil exercé de distinguer les parties nouvelles des anciennes; aujourd'hui, rétrogradant de trois siècles, il reproduit dans la rose la manière des verrières du XIIe. La pose des personnages, leurs attitudes, les signes du zodiaque, sont une excellente imitation qui montre combien l'habile artiste est initié à l'art des époques anciennes, et comment au savoir-faire du peintre il joint les connaissances de l'archéologue. Si j'osais cependant hasarder une observation, elle s'adresserait à la figure de la Vierge; peut-être ce sujet important et principal ne ressort-il pas avec assez de vigueur? La Vierge elle-même, toute noble qu'elle est, paraît avoir quelque roideur dans l'attitude. Sa tête est pleine de dignité, sans doute, et la manière dont elle porte l'enfant Jésus est singulièrement remarquable; mais ces détails délicats sont perdus pour l'observateur éloigné. Le modèle de la Vierge a été emprunté à un manuscrit byzantin, de Bruxelles, et telle est probablement la cause de la pose roide qu'elle me semble avoir conservée. Mieux vaut, selon moi, s'inspirer, pour les vitraux, de peintures de vitraux que de dessins de manuscrits, dont l'effet est incertain.

Nous ne terminerons pas ce travail sans apprendre à tous que la belle rose que nous venons de décrire a été donnée à l'église par monseigneur l'évêque. C'est là un don digne d'elle, digne aussi du généreux prélat qui a voulu attacher son nom à la restauration de sa cathédrale. Nous faisons des vœux pour qu'un si noble exemple soit imité, et nous ne craignons pas de renouveler l'appel que nous avons déjà adressé aux familles riches et surtout chrétiennes. Cinq verrières ornent aujourd'hui le chœur; elles ont été données, la première par Sa Majesté, et les quatre autres par MM. le prince de Ligne, le duc de Croy, le marquis de Beauffort et le comte Georges de Nédonchel. Les noms de ces nobles donateurs resteront à jamais inscrits dans les archives de l'église, comme leurs armoiries brilleront longtemps en haut des verrières du chœur.

Honneur et reconnaissance à ces généreux bienfaiteurs! Ils ont commencé ce travail; mais qu'il est loin d'être terminé! C'est pour arriver à ce but que nous nous adressons aux hommes amis de la religion et des arts, aux familles opulentes, à celles surtout qui s'honorent d'avoir donné un évêque au siége ou des membres au chapitre, à tous ceux enfin de notre province et de notre ville qui portent intérêt à la restauration de notre antique basilique.

Dans le moyen âge, si souvent cité pour son zèle religieux, c'était par les efforts communs que s'élevaient ces magnifiques églises qui excitent encore aujourd'hui notre admiration. La noblesse, le clergé, les corporations des bourgeois, les corps de métiers, contribuaient à l'envi à leur décoration. Les belles verrières de Chartres ont été données à l'église par les diverses corporations de métiers. Sans citer d'autres exemples, le magistrat de notre ville fit don, au XVIe siècle, à la cathédrale d'une de ses plus belles cloches. Tantôt, une verrière était donnée par une seule personne; tantôt, une chapelle était ornée aux frais d'une famille dont elle portait le nom et les armoiries. Les églises de Bruxelles, de Gand, de Bruges sont remplies d'objets d'art dus à la libéralité des familles, qui alors obtenaient le privilége d'y avoir une sépulture particulière. Voilà comment se sont ornées, pendant plusieurs siècles et jusqu'à la dévastation française, les riches églises de notre pays. On ne s'adressait pas alors à l'État, aux chambres, à la province, pour embellir les temples, pour les décorer de vitraux, de peintures, de grilles, de dallages et d'argenteries; les fidèles les payaient de leurs deniers et les offraient à l'église. Leur zèle pieux était plus puissant à créer de grandes et belles choses que la bureaucratie et ses budgets, tout gonflés qu'ils sont. Ce zèle, bien refroidi chez nous, est encore actif chez nos voisins, dans l'Angleterre protestante et l'Allemagne catholique. Tout le monde sait que l'achèvement de la cathédrale de Cologne se poursuit au moyen des cotisations annuelles des fidèles. Sur le Rhin encore, près de Remagne, le généreux comte de Furstemberg vient d'achever, à ses frais, l'élégante église d'Appolinarisberg, décorée entièrement de fresques brillantes. Et en Angleterre où l'archéologie chrétienne est cultivée avec tant d'ardeur, comment s'élèvent tant d'églises remarquables par leur architecture, par leurs vitraux, par leur dallage, si ce n'est par les dons particuliers, par les efforts communs, par l'association des catholiques?

La commission directrice a entrepris le projet d'orner la majestueuse cathédrale de Tournay de vitraux semblables à ceux qu'elle possédait jadis. Ce projet, heureusement commencé, a besoin, pour être mené à bonne fin, du concours de toutes les personnes riches et généreuses, surtout de la ville et du diocèse, qui regardent la cathédrale de Tournay comme la gloire de la province et du pays. Si la charge d'un vitrail est trop lourde pour un seul, que les membres d'une famille se cotisent pour l'offrir; que les corporations se réunissent dans ce but pieux, comme elles le faisaient jadis, comme elles le font encore sur le Rhin, pour l'achèvement de la cathédrale de Cologne. Faisons les mêmes efforts pour la complète restauration de Notre-Dame de Tournay. Que l'exemple de notre généreux prélat et des nobles donateurs des verrières excite notre zèle et nos libéralités; imitons la générosité de nos pères, qui croyaient faire un noble usage des dons de la fortune en les employant à l'embellissement de la maison du Seigneur, et que la plus ancienne comme la plus curieuse église de notre pays retrouve la brillante décoration dont l'avait enrichie la piété de nos ancêtres.

Le maistre D'ANSTAING,

Membre de la commission directrice.
Membre du Comité des arts en France.

LES ROIS ET LES PRINCES ARTISTES.

CHAPITRE TROISIÈME.

LA DUCHESSE

HÉLÈNE D'ORLÉANS.

On voudra bien nous permettre de rappeler que dans le douzième volume de cette collection nous avons déjà évoqué quelques souvenirs historiques, relatifs aux familles princières, anciennes ou modernes, qui se sont livrées à la culture des arts. Notre arsenal est loin d'être épuisé. Tout ce qui a passé devant les yeux de nos lecteurs n'est qu'une sorte de préface à une œuvre artistique beaucoup plus considérable, dont toutes les parties trouveront successivement place dans ce recueil.

Nous avons déjà vu cette illustre famille de France, tant aimée, tant adorée, puis méconnue, déchue, exilée, mais toujours admirable dans l'adversité comme dans la grandeur; nous avons vu, dis-je, que tous ses rameaux principaux ont eu pour souche des princes artistes. Nous l'avons vue dans son vénérable chef le roi Louis-Philippe, élève de David, qui après avoir restauré Versailles et fait de ce palais splendide le Panthéon de toutes les gloires historiques, littéraires et artistiques de la France, ne dédaignait pas de prendre lui-même un crayon, un pinceau, ou une plume, et d'occuper ses loisirs à des travaux ou à des entretiens intimes sur l'art (*); nous l'avons vue dans ce jeune prince royal, si malheureusement enlevé à l'amour de la France et de sa famille, — *Ferdinand-Philippe-Louis-Charles-Henri d'Orléans, duc de Chartres*, — tantôt vaillant comme Bayard, tantôt chevalier comme Henri IV, tantôt artiste comme Gigoux, Scheffer ou Rousseau, avec lesquels il faisait de charmantes *eaux fortes* ou des *lithographies* plus charmantes encore; nous l'avons vue dans l'amiral de Joinville, illustrant lui-même son voyage sur les côtes d'Afrique après la *prise d'Ulloa*; nous l'avons vue dans cette adorable princesse, — *Marie-Christine-Adelaïde-Françoise-Léopoldine d'Orléans* — qui taillait le marbre à l'égal du maître le plus exercé et qui a reproduit avec autant d'âme que de talent les traits de cette chaste héroïne, jeune fille comme elle, illustre comme elle, dont Jules Janin a dit : « Il est impossible de mieux rendre ce courage de lion né dans le cœur d'une femme; mais aussi le grand artiste qui a si bien compris l'héroïque vierge de Vaucouleurs est elle-même une jeune fille qui s'appelle tout simplement Marie d'Orléans. Sa statue est une des plus belles du musée de Versailles. Heureuse Jeanne d'Arc, d'avoir rencontré parmi les artistes contemporains un si excellent protecteur! » (*) — Nous l'avons vue dans presque tous les membres de cette illustre famille, soit dans la branche aînée, soit dans la branche cadette, soit dans les branches collatérales, tous et toujours artistes, toujours aimant, toujours protégeant, toujours cultivant les arts; nous l'avons vue dans Mademoiselle, aujourd'hui duchesse de Parme; nous l'avons vue dans Henri, l'exilé de Frohsdorf (**); nous l'avons vue dans le duc de Berry son père, formant une des plus belles collections de l'Europe à coups de millions; nous l'avons vue dans la veuve de Ferdinand VII, reine douairière d'Espagne, reçue membre de l'Académie de peinture de Madrid; nous l'avons vue dans cette vertueuse et sainte femme enlevée trop tôt à l'amour de son peuple : *Louise-Marie d'Orléans* reine des Belges, peignant elle-même de charmantes fleurs pour ses enfants; nous l'avons vue dans son auguste et royal époux, dont les connaissances artistiques sont non moins étendues que le talent distingué (***). Nous allons la voir maintenant dans cette noble et grande figure dont l'histoire ne redira les noms qu'avec respect, — la duchesse *Helène-Louise-Elisabeth d'Orléans*, mère du comte de Paris!

Douée de tous les dons de l'esprit et du cœur, de tous les talents, de toutes les qualités privées qui constituent la femme supérieure, elle a été l'une des plus vives lumières de ce brillant faisceau de princes et de princesses qui a jeté tant d'éclat sur le dernier règne.

(*) Aux détails que nous avons donnés déjà — *Renaissance*, t. XII, p. 1 et suiv. — nous ajouterons ici quelques faits dont nous ne connaissions pas alors l'existence. Ils se rapportent à cette période de temps où la famille exilée se trouvait à Claremont; ils ont été racontés par M. Charles de Matharel dans un feuilleton du *Siècle*, et nous révèlent une autre face des talents artistiques du vieux roi.

« On sait, dit-il, que parmi les derniers visiteurs qui allèrent saluer le roi Louis-Philippe à Claremont, se trouvèrent MM. Scribe et Halévy. Dès que nos illustres compatriotes se présentèrent dans le château de l'auguste exilé, la reine, qui avait horreur de la politique et qui éloignait tout ce qui pouvait troubler l'esprit de Louis-Philippe, s'écria :

— Ah! monsieur Scribe, quel bonheur! quelle bonne fortune? Vous savez que le roi est très-compétent en fait d'art et qu'il s'est très-occupé du théâtre.

Alors Louis-Philippe raconta à M. Scribe un sujet d'opéra puisé dans les œuvres de Shakespeare; il fit le plan de la pièce; indiqua plusieurs situations fort belles, et se tournant vers M. Halévy, il chanta quelques airs de sa jeunesse, lesquels, rajeunis et retouchés, pourraient fort bien accompagner les situations indiquées par lui.

— Pensez-y, au surplus, monsieur Scribe, ajouta le roi, et venez demain travailler avec moi, nous ferons un chef-d'œuvre.

Le lendemain, le célèbre auteur était exact. Il avait pensé au sujet, il avait lu l'œuvre de l'auteur anglais, et son royal collaborateur fut étonné de la tournure que le scénario avait prise.

On travailla encore le lendemain; mais, appelé à Paris par des affaires, et le cœur navré d'ailleurs de voir sur le visage du roi les traces d'une agonie prochaine, M. Scribe partit, au grand chagrin de Louis-Philippe, qui aurait voulu voir achever l'œuvre dont il avait donné l'idée.

Nous serons appelés à applaudir peut-être une comédie de deux illustres collaborateurs, célèbres à des titres différents. »

Deux autres faits non moins curieux, se rapportant l'un au feu roi, l'autre à la reine Marie-Amélie, méritent également de trouver place ici.

Lors de la vente de la célèbre bibliothèque du Palais-Royal, faite tout dernièrement à Paris, on trouva deux livres rares dont voici les titres :

« 1° — Cartes maritimes de divers pays, réunies en 1 vol. in-folio, demi-reliure, — tables manuscrites.

» 2° — *Les liliacées*, par Redouté; Paris, chez l'auteur, 1802 à 1816, 8 vol. in-folio, pap. vélin, fig. coloriées. »

Quelques croquis des cartes du premier de ces volumes sont de la main du roi, et la plus grande partie des planches du second sont coloriées de la main même de la reine Amélie. Cette circonstance a été si bien constatée, qu'un spectateur a offert sur-le-champ à l'adjudicataire un bénéfice de 500 francs.

Heureusement ces volumes appartiennent aujourd'hui à la Bibliothèque royale de Bruxelles, et l'acquéreur intelligent était M. Alvin, conservateur de la dite Bibliothèque.

(*) Voici une petite anecdote qui prouve ce que la jeune fille avait de charmant comme princesse. Un jour il lui prit fantaisie d'aller à la fête de Saint-Cloud, déguisée en paysanne. Sous ce travestissement elle était, comme toujours, pleine de grâces, et elle joua son rôle avec une vérité parfaite. Personne, pensait-elle, ne l'avait reconnue; et pourtant un journal, le *Moniteur parisien*, rapporta le fait en termes spirituellement mesurés et avec une respectueuse discrétion. Le lendemain, M. Beaudouin, directeur du journal et auteur de l'article, reçut une magnifique corbeille de fleurs, accompagnée d'une lettre charmante écrite par Son Altesse Royale la paysanne de Saint-Cloud. Cette lettre est un des plus précieux autographes que nous connaissions, et il ne manquerait pas d'amateurs pour le couvrir d'or s'il était à vendre.

(**) Je connais de Henri V un portrait dessiné à la mine de plomb avec beaucoup de distinction. Ce portrait est celui du prince lui-même. Il est vêtu en costume de montagnard écossais. Ce dessin a figuré dans une exposition faite à Paris en 18.. à la *Maison d'or*.

(Voir le catalogue de *Vattemare*, auquel il appartient.)

(***) On connait de S. M. Léopold Ier une très-excellente copie d'un portrait de la princesse Charlotte, fait par Lawrence; cette peinture se trouve aujourd'hui dans une de ses résidences royales en Angleterre.

Admirable conseillère, pleine de dévouement, d'abnégation, de grandeur, d'austérité, de vertu, elle a été aussi remarquablement princière dans sa prospérité que grande dans son adversité. Sa sérénité d'âme ne l'a jamais abandonnée. Elle a poussé le dévouement à ses enfants jusqu'à l'héroïsme.

Le 24 février — jour néfaste qui, au milieu de tant de ruines, emporta la royauté de son père et la couronne de son fils, — nous la voyons courageusement apparaître sur le seuil de la Chambre des Députés, tenant ses deux fils par la main ! nous la voyons, mère sublime, attendant, muette et glacée d'effroi, mais rayonnante de dignité, une parole d'amour et de dévouement qui expirait sur les lèvres de ses plus fidèles serviteurs atterrés eux-mêmes par l'inertie morne du dedans et par la pression formidable du dehors. — Mais écoutons un témoin oculaire nous raconter cet héroïsme de la veuve, de la mère, et admirons le tableau :

« La large porte qui se trouvre en face de la tribune, à la hauteur des bancs les plus élevés de la salle, s'ouvre. Une femme parait, c'est la duchesse d'Orléans. Elle est vêtue de deuil. Son voile relevé à demi sur son chapeau laisse contempler son visage empreint d'une émotion et d'une tristesse qui en relèvent la jeunesse et la beauté. Ses joues pâles sont tracées des larmes de la veuve et des anxiétés de la mère. Il est impossible à un regard d'homme de se reposer sur ces traits sans attendrissement. Tout ressentiment contre la monarchie s'évapore de l'âme ; les yeux bleus de la princesse errent dans l'espace, dont ils sont un moment éblouis, comme pour y demander secours à tous les regards. Sa taille frêle et élancée s'incline au bruit des applaudissements qui l'accueillent. Une légère rougeur, lueur d'espérance dans la chute et de joie dans le deuil, colore ses joues. Son sourire de reconnaissance éclate sous les larmes. On voit qu'elle se sent entourée d'amis. Elle tient de la main droite le jeune roi qui trébuche sur les marches, et de la main gauche son autre fils, le duc de Chartres ; enfants pour qui leur catastrophe est un spectacle. Ils sont tous deux vêtus d'une veste courte de drap noir. Une collerette blanche retombe de leur cou sur leurs vêtements ; portraits de Van Dyck vivants et sortis de la toile des enfants de Charles Ier. »

Malheureusement, c'en était fait de la monarchie ; quelques amis timides avaient balbutié des mots inintelligibles, lorsque Ledru-Rollin vint détruire brutalement toutes les illusions restées au cœur de la femme, de la mère, de la reine ; et ce fut à peine si quelques députés pleins de courage et d'énergie, dans ce moment suprême, purent la soustraire aux fureurs populaires qui, grondant par toutes les issues des couloirs et des corridors extérieurs, menaçaient de tout déborder, traînant à leur suite l'insulte, l'étouffement et la mort (*).

Mais détournons les yeux de ce spectacle navrant ; nous avons voulu seulement montrer cette princesse s'élevant dans les circonstances difficiles, grandissant avec elles, et, mère héroïne, luttant jusqu'à la dernière heure contre cette puissance invincible qui, en l'éloignant du trône, la jette d'un bond dans l'exil. Fatale destinée, que la pauvre femme avait elle-même prévue. Le jour de son mariage avec le duc d'Orléans, une horrible catastrophe troubla les fêtes célébrées à cette occasion ; beaucoup de personnes restèrent étouffées au milieu de la foule qui se pressait au Champ de Mars. On assure qu'à la nouvelle de ces malheurs, la princesse s'écria : C'est comme aux fêtes de Louis XVI ! Quel affreux présage !

Présage affreux, en effet, car, à onze années de là, le pressentiment manqua devenir pour elle et les siens une terrible réalité.

Comme femme, la princesse Hélène passe avec raison pour un esprit supérieur dans toute l'acception du mot. Elle s'entourait des poëtes les plus marquants de l'époque et leur demandait des conseils pour l'éducation de ses fils. Hugo lui a donné par écrit tout un plan de conduite à suivre, et quoi qu'on en ait dit de cet homme illustre, jeté brutalement comme elle aujourd'hui dans l'exil, il lui voue, comme femme, un culte et une admiration sans réserves.

Talents de toute nature, instruction littéraire solide, instruction politique profonde, considérable, elle réunit toutes ces qualités à un degré éminent. Presque toutes les langues mortes et vivantes lui sont familières. Elle parle l'italien, l'anglais, le français, l'allemand, le russe, voire même le latin et le grec, avec une égale facilité. Goëthe, à la vérité, fut son maître, et cet homme illustre passa les dernières années de sa vie à diriger son instruction. On assure même que, pressentant les destinées futures de sa jeune élève, il la prépara à porter dignement la couronne.

Qui sait, après tout, ce que la Providence réserve à ses destinées !

L'imprévu joue un tel rôle dans l'avenir des sociétés modernes qu'il ne serait pas plus impossible de voir un jour des statues s'élever en l'honneur de la princesse Hélène et de son fils, le comte de Paris, que de croire à ce que nous avons sous les yeux. L'avenir des peuples renferme de terribles et de mystérieuses destinées qu'il n'est pas donné à tout le monde de pouvoir sonder !

Quoi qu'il advienne, la princesse Hélène d'Orléans n'en est pas moins une femme éminente, digne à tous égards du rôle qu'elle peut être appelée à jouer. Comme spécimen de ses talents artistiques, nous donnons ici une composition musicale qui lui est attribuée. C'est une polka composée par elle dans les temps de son bonheur. Ce feuillet arraché à un album intime, est une page de plus que nous sommes heureux de pouvoir ajouter à notre histoire des rois et des princes artistes.

Dans un de nos prochains numéros, nous nous occuperons de la famille royale d'Angleterre.

J.-A. LUTHEREAU.

(*) Comme ce n'est pas une page d'histoire politique que nous écrivons, nous ne pouvons entrer dans toutes les péripéties de ce drame lugubre, mais on doit se rappeler que *le comte de Paris* ne dut son salut qu'à l'intervention vigoureuse d'un garde national qui l'emporta dans ses bras, et que *le duc de Chartres* fut perdu pendant trois jours. Le dévouement de M. de Mornay l'avait mis en sûreté.

(*Voir les historiens de la révolution de* 1848.)

LES PEINTRES ALLEMANDS

COMPARÉS AUX PEINTRES BELGES ET FRANÇAIS.

PAR UN ARTISTE ALLEMAND.

Nous empruntons au journal le *Sancho* un article destiné à établir une comparaison entre les peintres allemands, les peintres belges et les peintres français. Bien que nous ne soyons pas complétement de l'avis de l'auteur qui nous paraît être allemand et discuter *pro domo suâ*, il y a cependant quelques aperçus qui ne manquent ni de justesse ni d'intérêt. La position des artistes en Allemagne nous paraît être bien définie ; c'est surtout à ce point de vue que nous regardons ce document comme utile à consulter.

« L'exposition de Bruxelles est passée depuis longtemps, et, si nous en parlons maintenant, c'est qu'elle nous a suggéré des réflexions sur la différence qui existe entre les peintres de l'Allemagne et ceux de la France et de la Belgique.

» Au premier abord, l'exposition semblait ne pas répondre à son titre d'*universelle*, et paraissait être spécialement française ou belge ; car l'école de peinture belge se rapproche beaucoup de l'école française, surtout par l'éclat extraordinaire du coloris, qui fait pâlir les modestes tableaux alle-

mands. Aussi, à l'exposition ne découvrait-on ces derniers qu'après plusieurs heures d'actives recherches; et cependant il s'y trouvait des œuvres distinguées, qui, moins apparentes par le coloris, laissaient bien loin derrière elles la plupart des tableaux belges et français par la correction et la finesse du dessin, de même que par le talent du peintre à rendre sa pensée d'une manière caractéristique.

Ce contraste entre l'art allemand d'un côté et l'art belge et français de l'autre est fondé sur les différences dans le caractère national de ces peuples. L'Allemand s'occupe surtout de la chose même qui fait l'objet de son travail; le Belge et le Français pensent plutôt au succès. L'artiste français peint involontairement sous l'influence de l'effet à produire, tandis que le peintre allemand, détaché du monde auquel est destiné son ouvrage, s'absorbe dans sa composition et oublie tout le reste. A la vue des tableaux belges et français, on reconnaît qu'ils sont peints particulièrement pour les expositions, c'est-à-dire avec un certain calcul des moyens propres à leur donner de l'éclat. Cette tendance à l'effet, dont l'exagération est le reproche le plus souvent adressé à ces peintres, se remarque dans le choix des sujets, qui portent toujours le cachet de l'extraordinaire, du surprenant, de l'horrible, ou d'une simplicité étudiée, mais surtout dans l'éclat outré des couleurs qui attire forcément les regards des visiteurs.

Dans les ateliers allemands, on pense malheureusement trop peu aux expositions que leurs tableaux sont destinés à soutenir. Cela semble presque un reproche; mais, au fond, c'est plutôt un éloge qu'un blâme. Néanmoins, nous conseillerons à nos compatriotes de ne pas perdre de vue cette considération quant à la concurrence avec les œuvres d'artistes étrangers. Un tableau, seul dans un atelier, produit un tout autre effet que lorsqu'il est entouré d'une foule d'autres toiles, plus grandes peut-être. Ce voisinage fait pâlir les couleurs les plus vraies, et le coloris qui paraissait peut-être trop vif d'abord, n'est plus que suffisant pour reproduire la nature.

Dans les expositions, la quantité des tableaux est si grande qu'il est impossible que les qualités les plus frappantes, et avant tout le coloris, n'attirent pas principalement l'attention, parce que le dessin, quelque parfait qu'il soit, suppose, pour être apprécié à sa valeur, trop de connaissance de l'art et un œil trop exercé. Et même quant à la composition, ce qui attire la plupart des regards des visiteurs, c'est moins l'idée et sa vérité poétique, qu'une manière extraordinaire de la présenter.

Les Français et les Belges savent très-bien tout cela et agissent en conséquence. Ils sacrifient tout au coloris quand c'est nécessaire. Il y a dans le dessin un point où, cessant d'être un moyen d'exécution, il s'élève jusqu'à participer à la composition, à la création de l'artiste; ce point ne peut être enseigné par aucune académie. Il forme la limite entre la correction conventionnelle et ce que nous nommons la finesse du dessin. Cette finesse a sa source dans un tact profond et délicat du sentiment artistique qui tend à caractériser les formes, c'est-à-dire à représenter la vie individuelle intérieure, laquelle promet, dans les limites du précepte général de la correction, une diversité de nuances infinies. Sous ce rapport, les Allemands sont bien supérieurs aux Belges et aux Français.

Le dessin de ces derniers est correct, mais presque toujours conventionnel; c'est pourquoi la pensée, qui est étroitement unie à la forme caractéristique, semble plus ou moins chose secondaire dans leurs œuvres. Cela est vrai surtout de leurs tableaux d'histoire et de genre, dans lesquels ils visent généralement bien plutôt à produire de l'effet qu'à toucher. Dans les tableaux d'histoire, c'est la position des figures donnant lieu à des contrastes; dans ceux du genre, ce sont des détails d'étoffes; et les Belges surtout s'écartent de l'ancienne école hollandaise en exécutant tout ce qui est étoffe avec une délicatesse technique trop excessive, qui donne à leurs tableaux le caractère de peintures de salon. Du reste, ils ont leurs maîtres favoris parmi les anciens et les imitent de tout leur pouvoir. On peut en dire à peu près autant des Français, quoiqu'ils n'aillent pas aussi loin que les Belges pour le coloris; quant aux Hollandais, ils suivent la voie tracée par leurs devanciers.

Nous citerons, comme preuve de ce que nous annonçons, le tableau de M. Gallait, représentant les derniers honneurs rendus aux corps des comtes d'Egmont et de Horn. Nous l'avouons, il nous est impossible de nous associer aux éloges sans restrictions donnés de toutes parts à ce tableau. Le dessin en est parfait, l'exécution témoigne d'une intention sérieuse, et la composition, d'une grande richesse d'idées. Mais il me semble que l'artiste aurait pu adoucir l'effet des têtes sanglantes des victimes. C'est encore là cette recherche de l'effet quand même, qui ne plaira jamais à un esprit allemand. Aussi regardons-nous le tableau de M. Gallait, représentant l'abdication de Charles V, comme supérieur à l'autre, quoique moins parfait d'exécution.

Autant les tableaux allemands avaient d'abord passé inaperçus, parce que l'éclat du coloris des tableaux belges et français éclipsait tout le reste, autant s'accrut par degrés l'intérêt des amateurs pour ces tableaux, surtout pour les paysages. La vérité sans prétention, l'intimité et la délicatesse du sentiment qui fait comprendre la poésie de la nature, toutes ces qualités des paysages allemands exercèrent bientôt une influence qui augmenta de force et de vivacité à mesure que s'affaiblissait l'effet du coloris belge.

Les ateliers de peinture de Bruxelles nous fourniront de nouvelles preuves. La position des artistes belges et français diffère complétement de celle des artistes allemands. Quand on ne connaît que les ateliers allemands et leur simplicité presque pauvre, on est très-étonné de l'élégance et du confortable qui règnent dans les ateliers belges. Parquets cirés, décorations, tentures; en un mot, on croit entrer dans un salon de réception, et l'on ne se trompe pas.

L'artiste belge est homme du monde; non-seulement le savoir-faire, mais le savoir-vivre lui procurent cette position, et il exploite ces moyens. Il respecte l'opinion publique, celle de la grande masse, et il s'arrange dans ses travaux artistiques pour lui plaire. Il est donc naturel que la grande masse à son tour paye bien ses tableaux. L'art en Belgique et en France n'est pas isolé comme chez nous, et les artistes n'y forment pas, ainsi qu'en Allemagne, un État dans l'État. D'un autre côté, dans ces deux pays, l'artiste tient plus aux intérêts communs de l'art, surtout sous le rapport pratique. Il a un esprit de corps qui manque à l'artiste allemand, si ce n'est à celui de Dusseldorf.

Il est donc facile de comprendre que les artistes belges et français cultivent leur art avec plus de plaisir et de dévouement, puisqu'ils obtiennent chez eux et à l'étranger de grands succès qui les encouragent à s'occuper de compositions importantes et de longue haleine. Ajoutons encore à cela la quantité de trésors artistiques que renferment les collections publiques et particulières, ainsi que le souvenir et la sympathie du peuple pour l'histoire artistique de son pays, faits qui exercent une grande influence sur l'activité et la fécondité des peintres belges. On ne peut nier d'ailleurs que l'intrigue ne s'en mêle quelquefois et cela s'explique, aisément par la tendance à l'effet et au succès, qui ne dégénèrent que trop souvent en jalousie.

Expositions universelles.

La semence faite à Londres en 1851 commence à porter ses fruits. Toutes les capitales du vieux et du nouveau monde se remuent pour avoir des expositions universelles. Après Londres ce sera New-York; après New-York ce sera Paris; après Paris ce sera Dublin; et qui sait si les Chinois ne vont pas vouloir un peu s'*européenniser*?

En attendant l'exposition de New-York en 1852, celles de Paris et de Dublin, en 1853, semblent devoir s'organiser sur une vaste échelle. La société de New-York, qui avait paru un peu compromise par l'inconsistance de quelques personnages, semble avoir repris une nouvelle vie, et les circulaires pleuvent aux artistes, aux industriels et à la quatrième page de tous les journaux.

Celle de Dublin paraît surtout devoir prendre un caractère sérieux; elle sera faite sur le même plan que l'exposition de Londres, sauf qu'on l'étendra aux productions des peintres vivants de toutes les écoles de l'Europe. Un homme fort intelligent et bien connu dans ce pays par les services qu'il a déjà rendus aux artistes à la dernière exposition d'Anvers, M. Mogford, est chargé de l'exécution pour la partie artistique; aussi nous engageons ceux de MM. les artistes qui voudraient des renseignements plus complets, à vouloir bien s'adresser aux bureaux de l'*Art journal* à Londres.

L'Académie de Bruges.

Les journaux de Bruges nous apportent la nouvelle que voici : Après avoir longtemps végété sans direction, après avoir été longtemps disputée par l'ancienne junte et par l'administration locale, l'Académie va enfin prendre un nouvel aspect, une nouvelle vigueur, et renaître de ses cendres.

La main habile qui doit conduire à ce résultat est celle de M. Van Maldeghem. *La Patrie* annonce que dans une dernière séance de la commission, tenue chez M. Boyaval, le choix s'est porté sur l'artiste que nous venons de nommer.

Ce choix nous paraît, en effet, fort satisfaisant. M. Eugène Van Maldeghem est un homme de talent, qui a fait ses preuves en différentes circonstances, qui a fait des études consciencieuses, mais qui s'est toujours trouvé un peu relégué sur le second plan des faveurs gouvernementales. Nous voyons avec plaisir cette nomination, parce que nous croyons que M. Van Maldeghem peut donner une brillante impulsion à l'école de Bruges.

Institut des beaux-arts.

Le 29 septembre, a eu lieu le tirage au sort des tableaux achetés par la commission, pour les souscripteurs au portrait du Roi. Voici les numéros gagnants et l'indication des tableaux gagnés :

614 Un pigeonnier, de M. Voordecker. — M. Van den Berghe.
892 L'Enfant Jésus. par Mme Champein. — M. Simonin.
878 Oserai-je, par H. De Coene.— M. Gersemeuter, à Bruxelles.
286 Souvenir de voyage, par H. Schoofs. — M. Van Beneden.
859 La Romance, par Meganck. — M. Van den Berghe.
2203 Vue prise à Cologne. par Lallemand. — A Lens, (*Hainaut.*)
610 Le Musicien du village, par Van Eycken. — Goevaert.
336 Fruits, par Mlle Louise Voordecker. — S. M. le Roi.
2700 Intérieur rustique, par M. Tavernier. — A Mont-sur-Marchiennes.
3518 Fleurs et fruits, par Henri Robbe. — M. Baix, à Ruysbrock.
2160 Fleurs, par Charelte Du Val. — A Woesmunster, (*Fl. orient.*)
2682 Paysage, par Jean Coene. — A Lokeren, (*Fl. orient.*)
229 Intérieur de forge, par Scheeres. — Mme Grigner, à Bruxelles.
763 Le Reproche, par De Landsheer. — M. De Witte, à Bruxelles.
4563 Animaux, par Louis Robbe. — M. Van den Berghe, à Bruxelles.
3233 Le Présent, par De Lacroix. — A Thuin, (*Hainaut.*)
3426 Paysage, par Lauters. — A Saint-Nicolas, (*Fl. orient.*)
176 Vue du pont de Vico-Varo, par Devigne. — M. Lefevre, à Laeken.
2477 Paysage, par Kuhnen. — A Eecloo, (*Fl. orient.*)
41 Départ de Mme Deshouillères, par Lamy. — M. Gillieaux, à Brux.
128 Paysage, par Daiwaille. — M. Nickmilder, à Bruxelles.
968 Vue prise à Bern-Castel, par Simoneau. — M. De Coninck, id.
2379 Portrait de S. M. le Roi, par De Lacroix.—A Beveren, (*Fl. orient.*)

EXPOSITION D'ANVERS

EN 1852.

—

IV.

MM. SLINGENEYER. — DE KEYSER. — WAPPERS. — EUGÈNE DELACROIX. — BELLEMANS. — SOMERS. — LEFEBVRE ET BARRIAS.

La peinture d'histoire n'est pas représentée au salon d'Anvers. Elle n'y est représentée ni comme quantité ni comme qualité, — car je ne pense pas que ce soient trois ou quatre tableaux qui puissent aspirer à l'honneur insigne de représenter *l'école* dans cette branche élevée de l'art. — Et encore, parmi ces quelques tableaux plus ou moins importants, en est-il plusieurs que l'on hésite à classer dans cette catégorie. Un seul, par ses dimensions considérables comme par son sujet, attire tous les regards : c'est la *bataille de Brouwershaven* dont Philippe le Bon et Jean de Vilain furent les héros. L'œuvre est de l'auteur de la *mort de Nelson*, tableau que nous connaissons tous et qui est aujourd'hui à Londres. Parlons donc de M. Slingeneyer.

M. Ernest Slingeneyer est incontestablement un homme de talent. Nous le lui avons dit de toutes les manières depuis 1842, époque de ses débuts ; nous le lui avons dit avec enthousiasme, avec passion, avec conviction, parce que nous avions entrevu dans ce jeune homme un digne continuateur de l'œuvre régénératrice de l'école. On ne nous suspectera donc pas de partialité si nous disons aujourd'hui à M. Slingeneyer ce que nous pensons de son tableau.

La critique a des droits incontestables ; les reconnaître c'est faire preuve d'intelligence et de capacité.

Disons-le hardiment, M. Slingeneyer s'est trompé. Soit par une raison, soit par une autre ; soit erreur, soit calcul, soit conseils perfides, son talent ne s'est pas maintenu à la hauteur de ses premiers débuts ; il n'a pas tenu tout ce qu'il avait promis. Pourquoi ? — nul ne le sait, — ou plutôt, on le sait et on n'ose pas le dire ; mais ce que l'on ne peut contester, c'est qu'il y a atonie, temps d'arrêt, affadissement dans ce pinceau si mâle et si vigoureux. En 1845, à propos de son Jacobsen et lorsque nous établissions un parallèle entre le talent de cet artiste et celui de M. Wiertz, nous disions :

« N'oublions pas que c'est un jeune homme de vingt-deux ans qui a écrit cette grande page et que, dans cette main juvenile, frêle et délicate comme celle d'une jeune fille, il y a toute l'énergie d'une nature herculéenne et toute l'habileté d'un artiste rompu de longue date aux luttes difficiles de la pratique. Si M. Wiertz possédait la quatrième partie de *la main* de M. Slingeneyer, il grandirait de moitié ; tandis que, si M. Slingeneyer eût seulement été doté d'un dixième de la puissance de couleur de M. Wiertz, il aurait produit une œuvre de premier mérite, grâce aux qualités qu'il possède déjà » (*).

Ce que nous disions alors, nous le répétons aujourd'hui, et si nous avons jeté à dessein le mot de *conseils perfides* au milieu de notre critique, voici pourquoi : c'est que nous savons pertinemment que l'on a blâmé, dans le principe, *la manière* énergique de M. Slingeneyer ; qu'on l'a engagé à arrêter sa fougue, à contenir sa brosse, à modérer ses ardeurs réformatrices. On a eu peur de la puissance de cette brosse, et on lui a dit : — « C'est très-bien ce que vous faites là, mon ami, mais c'est un peu forcé, c'est un peu ferme, c'est un peu sauvage ; arrondissez un peu vos contours, illuminez un peu vos ombres qui pousseront au noir d'une manière horrible, cherchez donc la couleur ; faites nous quelque chose d'un peu plus fin, d'un peu plus fade, d'un peu moins accentué. » — Et l'enfant a cru. Il a coupé ses ongles, il a raclé ses aspérités, il a passé le rabot sur son génie, et d'une individualité brillante, originale, unique qu'il était, il est devenu un peintre à peu près comme tous les autres.

Le but était atteint. C'est une étoile qui pâlit, c'est un concurrent de moins.

Maintenant, entrons encore plus avant dans la pratique. L'absence de *parti pris* dans cette vaste composition est une des causes du peu d'effet qu'elle produit. Tout homme de talent qu'il est, M. Slingeneyer a une habitude de faire que nous ne comprenons pas. Il travaille sans faire d'esquisse préalable. Est-ce bien prudent, quand on traite des sujets de la nature de celui qui est exposé à Anvers ? — Je connais l'argument de M. Slingeneyer ; je sais bien qu'il me répondra que le feu de l'artiste passe souvent dans le premier jet et qu'on ne le retrouve plus. Il est évident que le fait s'est vu, mais ce fait est une exception. Nous considérons l'esquisse comme à peu près indispensable dans les compositions colossales, et ne fût-ce que pour chercher un effet convenable, un ensemble imposant, des oppositions de couleur bien combinées, une maquette quelconque est de rigueur. Nous connaissons des esquisses de Rubens en assez grande quantité ; nous sommes persuadé que les collectionneurs ne seront pas fâchés de trouver un jour des esquisses de M Slingeneyer.

L'effet est une des conditions essentielles d'un tableau ; c'est par l'effet que l'on arrive à relier les différents plans, les différents groupes, à coordonner ses masses de lumière et d'ombre, en un mot, à donner un aspect plus ou moins saisissant au sujet. Dans la *Bataille de Brouwershoven*, je ne trouve rien de cela. Confusion dans les lignes, confusion dans les plans, éparpillement général de la lumière. L'exécution est brillante, sans doute ; mais à quoi sert l'exécution quand l'effet manque et que la confusion est partout ? M. Slingeneyer nous comprendra trop bien pour ne pas saisir la justesse de nos observations. Qu'il soit bien convaincu d'une chose : c'est que nous n'avons pas voulu le décourager, ni le critiquer pour le plaisir de le faire, nous avons voulu l'éclairer, — non pour le présent, mais pour l'avenir.

Monsieur de Keyser a un système, une gamme à lui, un talent fait ; par conséquent, nous n'avons qu'à l'étudier à son point de vue.

Si la composition qu'il a envoyée au salon d'Anvers est moins importante que celle de *Ste-Elisabeth de Hongrie*, exposée au salon

(*) *Album du salon de* 1845. — In-4° avec planches, p. 12.

COMTE DE PARIS

Polka par

Mme la Duchesse d'Orléans.

(Extraite de L'Album de Mme la Comtesse de D***)

Largo.

Introduction.

pp

attacc subit

Polka.

Dolce con eleganza.

sfz

ten:

1ma

2da.

A tempo.

sfz

ten:

p Stacc: legg:

f

p Stacc. legg.

Rall: ATempo.

Cresc: 1ma f 2da Dol

ten: sfz

Rall: ATempo.

ten:
sfz
pp
sfz

sfz sfz sfz
f
pp
Deciso.
sfz
sfz sfz sfz

f
Dol elegante
Ped.
8va
f
sfz
sfz

8va
Dol.
8va
rinf.
Rit.
1ma
2da
Rit.

ten:
Brillante.
Dol.
sfz
f
sfz



sfz
sfz
sfz
sfz
pp



A tempo.
ten:
Rall:
Dol.
sfz



A tempo.
Rall:



Vivace assai.
sfz
Rit.
f
sfz
sfz
Leg:



sfz
sfz



ff
sfz
sfz
sfz
sfz

de Bruxelles, elle est peut-être plus saisissante d'aspect ; la couleur en est plus forte, le modelé plus ferme, en un mot, il y a quelque chose de plus nerveux dans l'exécution. Quant à l'expression, elle est ce que le peintre a voulu qu'elle soit ; la question est de savoir s'il a bien choisi.

« Christophe Colomb, accompagné de son fils Diégo, est traité de fou et de visionnaire. Les uns riaient de ses plans, les autres le méprisaient comme un aventurier, — dit Washington Irving. — On assure même que les enfants avaient appris à le regarder comme une espèce de fou : ils portaient la main à leur front quand ils le voyaient passer, comme pour désigner le siége de la maladie qu'ils lui supposaient. »

En effet, sur le premier plan, deux figures vues à mi-corps, — celles de Colomb et de son fils ; — dans le fond, des groupes qui regardent avec une sorte de curiosité railleuse. Colomb, la main droite appuyée sur la balustrade d'une terrasse qui domine la mer, est debout et méditatif ; son fils est devant lui : l'expression de sa figure indique qu'il ne demanderait pas mieux que de tirer vengeance de l'insulte faite à son père par cette foule stupide qui ne comprend pas qu'elle a devant elle l'un des hommes les plus remarquables de son siècle. C'est là, du reste, l'histoire de toutes les foules, de celles d'aujourd'hui comme de celles d'hier ; n'essayons donc pas de les définir. Ce sera toujours la même chose tant que l'éducation publique n'aura pas pénétré jusqu'au fond des couches inférieures de la société. M. de Keyser a reproduit l'expression diverse de ses personnages non-seulement avec bonheur, mais encore avec un rare talent ; et n'était cette *blondeur* éternelle des tableaux du maître, il se serait élevé à une très-grande hauteur par cette peinture qui est fort belle de forme, d'élégance, de modelé, d'exécution.

Mais, après tout, pourquoi ces discussions ? Si M. de Keyser n'avait pas quelques petits défauts particuliers inhérents à la nature même de son talent, on se verrait obligé de lui élever des statues de son vivant, attendu qu'il serait l'homme le plus complet de son siècle. Laissons donc là les imperfections et ne regardons chaque talent que par son côté charmant.

M. Wappers n'avait d'abord exposé qu'un seul tableau, celui qui appartient à S. M. le roi des Belges, — *Louis XVII au Temple* ; — mais huit jours après l'ouverture de l'exposition, un second, plus important que le premier, s'est produit dans un petit local attenant à l'atelier particulier de M. Wappers.

Disons de suite que ce tableau est supérieur ; il n'est pas sur la même ligne que *Boccace chez Jeanne de Naples*, mais c'est un des bons tableaux de M. le directeur de l'Académie d'Anvers. Il représente *les deux femmes du jugement de Salomon*, sujet qui a aussi été traité par un autre artiste, M. Alexandre Thomas, — mais qui l'est d'une manière bien supérieure par M. Wappers. — D'abord le côté de l'idée est neuf. Ce n'est plus ce cadavre amené devant le juge et pour lequel les deux mères se disputent ; ce n'est plus l'enfant près d'être coupé en deux par le bourreau ; c'est le moment de l'enlèvement, de la substitution. L'enfant est emporté par la mauvaise mère ; l'autre court après, se pend à ses vêtements, et sa figure exprime le désespoir. Si nous avions quelque reproche à faire à ce tableau, nous dirions que ce désespoir est *trop comme il faut*, trop tiré à quatre épingles, et qu'il n'y a peut-être pas dans cette situation dramatique toute l'énergie, toute la violence, toute la *lionnerie* dont la physionomie d'une mère doit être empreinte dans cette circonstance suprême. On sent la femme qui pose et non pas la mère qui ose.

M. Thomas est encore plus mou dans l'expression. On dirait, en voyant l'aspect de son tableau, — fort bien peint, d'ailleurs, — une scène d'odalisques mollement couchées sur une voluptueuse ottomane. Il y a, dans l'exécution de cette peinture, quelque chose de soyeux qui nuit beaucoup à l'idée fort neuve, après tout, si elle était parfaitement et énergiquement exprimée.

De M. Wappers passer à M. Delacroix, la transition n'est peut-être pas aussi brusque qu'on le suppose. Il y a plus d'un point de contact dans leur talent, plus d'affinité dans leur essence qu'on ne le croirait au premier abord. Tous deux sont éminemment coloristes ; M. Delacroix est de la grande école de Rubens mitigée par les bons côtés des meilleurs peintres de l'école française. Ainsi, au premier aspect, *le Christ au tombeau* de M. Delacroix présente cet air sombre et austère des compositions du Poussin. On dirait presque un vieux tableau, mais un vieux tableau bien fait, bien vieux, bien réel, car il y a là, dans un coin du grand salon carré, un tableau de M.***, qui joue au vieux, en apparence, et qui n'est, en réalité, qu'une très-médiocre peinture glacée de bitume du haut en bas. Il y a des gens qui appellent cela de l'harmonie ; nous appelons cela, nous, de la mauvaise peinture.

Le *Christ au tombeau* de M. Delacroix a, disons-nous, l'aspect d'un tableau ancien, tout en conservant la verdeur d'un tableau moderne ; c'est une qualité. Joignez à celle-là une expression irréprochable des caractères, des types de physionomie, une science profonde de la composition, de la couleur, de l'harmonie et vous aurez une idée de cette peinture à laquelle on ne peut reprocher que la négligence de la forme. Ç'a toujours été le défaut capital de M. Delacroix ; non pas qu'il ne sache dessiner ; mais cette forme lâchée, inhérente au talent de cet artiste, n'est pas de celle que les *puristes* aiment à rencontrer dans les tableaux des maîtres. C'est par là que l'on donne un corps à la pensée, et, toute belle qu'elle est, si la pensée nous apparaît avec des difformités *physiques*, le charme de l'habit, — qui n'est autre que la couleur, — ne sera pas suffisant pour atténuer cette imperfection. En cela M. Wappers prime le peintre français. M. Wappers dessine correctement ; il caresse même la forme avec un certain sentiment de tendresse qui perce dans sa manière un peu étroite de brosser. Là, le peintre français le domine à son tour. Le sentiment puissant de la touche corrige souvent ce que le contour a de défectueux, et l'artiste éminent se révèle alors dans toute sa splendeur. Comme tous ces *méplats*, comme toute cette ostéologie est savamment indiquée ! Comme ces expressions sont vraies, puissamment senties ! Il n'y a pas cette *joliesse*, cette hésitation pénible de la brosse, que l'on remarque dans le *Louis XVII au Temple* ; il y a la vérité vraie, nettement, carrément, vigoureusement accusée et audacieusement rendue.

Après tout, pourquoi ces parallèles ? Nous sommes là en présence de deux artistes éminents, considérables, qui ont, tous les deux, fait école à des titres, par des qualités et des moyens différents. Je sais bien que *la comparaison* est une des faiblesses de la critique, et si elle offre parfois des inconvénients, elle a souvent du bon, en ce sens qu'elle permet d'étudier les nuances qui séparent ou rapprochent les individualités.

C'est encore à cet esprit de comparaison que nous devons d'avoir à faire de curieuses observations sur les peintures de MM. Bellemans, Somers, Lefebvre et Barrias. Ces messieurs forment les quatre points cardinaux de l'art.

M. Bellemans représente le Midi ; M. Lefebvre, l'Est ; M. Somers, l'Ouest ; M. Barrias, le Nord.

M. Bellemans, couleur chaude, tons brûlants, vigueur d'exécution ; M. Lefebvre, fraîcheur du matin, couleur grisonnante des frimas d'automne ; M. Somers, couleur blonde et rousse du couchant ; enfin, M. Barrias, aspect froid du Nord, quelque chose qui tient le milieu entre le brouillard et les pastels blancs des glaciers suisses. Tous ces gens-là ont peint l'histoire, chacun à sa façon et chacun avec des allures et une physionomie différentes. On ne peut pas dire qu'ils n'ont de talent ni les uns ni les autres ; mais j'avoue qu'au milieu de toutes ces manières si différentes, si étranges, si opposées, on se surprend quelquefois des inquiétudes dans l'esprit et l'on se demande : Où est la vérité ? Sont-ce les moines à la Zurbaran

de M. Bellemans, ou les profils gris des figures du tableau de *Ste-Claire* qui sont la vérité ?

> Dans le doute incertain où mon esprit s'enfonce,
> Souvent je m'interroge et reste sans réponse !

devant toutes ces excentricités de l'art. Cependant, quand je me reporte aux œuvres de nos grands maîtres, je suis forcé de convenir que mes doutes n'ont pas le sens commun et qu'évidemment il doit manquer un sens quelconque aux peintres dont je viens de parler : — lequel ?

La critique est parfois trop impertinente pour répondre à un tel point d'interrogation.

V

Les Allemands, nous l'avons déjà dit, se sont fort distingués au salon d'Anvers. Ils brillent dans le paysage, ils brillent dans le genre, ils brillent dans le portrait.

La plupart des paysagistes sont de vieilles connaissances que presque tous les lecteurs de *la Renaissance* sont habitués à fréquenter. Ils sont familiers avec leurs œuvres comme avec leurs noms. Un seul, M. Magnus, de Berlin, est apparu sur la scène et y a produit un effet inattendu. On fait aussi bien mais on ne fait pas mieux le portrait. Ce qui est immédiatement au-dessus est tout simplement un chef-d'œuvre.

M. Bégas, également de Berlin, et dont nous avions vu le portrait de Meyerbeer à la dernière exposition de Bruxelles, s'est surpassé. Son propre portrait est bien supérieur à celui du maestro allemand. Il y a moins de mollesse, plus de puissance de modelé, plus de vie ; c'est une œuvre remarquable dans le genre. Mais il y a encore loin de là à la finesse, à la grâce, à la vérité, au modelé charmant de celui de Jenny Lind. Quelle tête adorable d'expression ! Comme les mains, la pose, les étoffes sont jolies ! Comme tout cela est fait sans prétention, sans recherche, sans afféterie ! M. Magnus — quoique Allemand, — est un grand portraitiste.

Et ces paysagistes ? Quelles admirables et poétiques interprétations de la nature tout en restant dans un réalisme saisissant ! On n'approche pas plus de la vérité et de la poésie, — deux choses qui semblent s'exclure mutuellement. — La poésie est ordinairement l'ennemie mortelle du réalisme et de toutes les formes extérieures de la nature ; mais les Allemands de Dusseldorf s'entendent si bien, depuis quelques années, à transporter la poésie sur les cimes les plus élevées des montagnes neigeuses, sur les flancs des collines chargées de bois, de ravins, de torrents, ils la font glisser si adroitement sur les lacs et entre les masses rocheuses des montagnes granitiques, qu'ils parviennent à illuminer tout ce qu'ils approchent d'un rayon de mélancolie pittoresque indéfinissable. On se complait au milieu de leurs créations et de cette nature grandiose, merveilleuse, riche jusqu'à la fantaisie, vraie jusqu'au matérialisme, et on bénit l'art et les artistes qui vous font comprendre de si vives émotions et vous font éprouver de si splendides voluptés.

Achenbach (A.) est le chef de cette école poético-réaliste ; puis viennent à sa suite Hans Gude, le Norwégien, Leu de Dusseldorf, Rausch, Kalkreuth, Bamberger, Oswald Achenbach, Albert Zimmerman, etc., et toute une série de genristes de la plus puissante espèce, tels que Knaus, Carl Hubner, Hasenclever de Dusseldorf et Tidemand de Norwège. Tous ces hommes-là sont nos maîtres, non pas peut-être pour l'exécution brillante que nous possédons à fond avec la couleur, mais pour cette expression de la pensée, cette naïveté de la forme, cette poésie délicate et ces intentions charmantes qui valent toutes les insignifiantes *grotesqueries* de nos buveurs, de nos casseroles et de nos joueurs de corps de garde. Que ne trouve-t-on pas dans les deux tableaux de Carl Hubner *la Guérison* et *la Surprise* ? Où rencontrer quelque chose de plus fin, de plus saisissant, de plus original que *la Foire* de Louis Knaus ? — Je ne connais que *le Récit du chasseur* et *le mauvais Ménage au corps de garde*, de Madou, qui puissent être mis en parallèle avec le tableau de Knaus, et certes il n'y a ni cette fougue d'exécution ni cette variété d'expression. La scène est cependant bien simple : Un filou, poursuivi au milieu d'une foire par sa victime et par un agent de police, jette, en cherchant à s'échapper, le désordre et l'effroi partout. A droite, une jeune fille s'efforce de mettre en sûreté son père aveugle; à gauche, des juifs se hâtent de sauver les marchandises de leurs échopes. Dire tout ce qu'il y a là dedans, d'entrain, de tumulte, de confusion, d'embarras, de cris, de mouvement, est impossible à décrire. Il faut voir le tableau pour se rendre compte de la frayeur de toutes ces physionomies, des grimaces de tous ces truands qui ne savent à quels saints se vouer.—Ajoutez à cela une exécution savante, irréprochable, et vous aurez une idée fort imparfaite du tableau de M. Knaus. Les tableaux sont les choses que l'on peut le moins raconter.

Il en est de même de *la Surprise* de Carl Hubner. C'est la finesse de l'expression poussée à son plus haut degré de puissance et de vérité. Tous les détails de ce tableau sont puisés aux sources les plus pures de la nature. On la dirait daguerréotypée là, si ce mot n'était pas une insulte au talent éminent de l'artiste. Rien n'est plus simple et plus ordinaire que l'idée empruntée par M. Hubner au drame quotidien de la vie domestique. Une jeune fille est surprise par sa mère avec un jeune homme de son village. L'impression produite par l'apparition inattendue de la vieille est telle sur la jeune fille, qu'elle laisse tomber à ses pieds le couteau avec lequel elle épluchait ses légumes ; la colère de la mère est tellement bien saisie, le geste de son poing levé tellement bien observé et bien rendu, que l'on se prend volontiers de pitié pour cette pauvre enfant qui va recevoir une volée effroyable après une sémonce des mieux caractérisées. Ceci n'est que la moitié du tableau. En opposition avec la vivacité de cette scène on remarque l'impassibilité du jeune homme qui *continue à fumer sa pipe* dans un coin, avec une rage contenue. On sent que sa main se crispe tandis que son regard exprime une pensée assez irrévérente à l'égard de la mère : « Ah ! si je te tenais, vieille sorcière, je te broyerais avec infiniment de plaisir. » Toute cette scène muette est rendue avec un talent incroyable d'expression. La couleur est bonne et l'exécution ne laisse rien à désirer.

Nous n'osons rien dire de M. Julien Hubner qui s'est jeté dans la peinture allégorique. Ce genre est trop suranné et son frère Carl a trop de talent pour que nous ne soyons pas indulgents.

M. Zimmerman, directeur de la galerie royale et centrale de Munich, n'a qu'un défaut dans sa *Madone* qui est pleine de charmantes qualités de dessin, de finesse de tons et de gracieuse exécution, — c'est de l'avoir trop fait ressembler à une madone de Raphaël. — Ceci peut paraître un singulier reproche au premier abord, mais nous le disons dans ce sens que son tableau a peut-être un peu trop l'air d'une réminiscence.

Résumons nous : plus nous entrons avant dans la connaissance de l'école allemande, plus le cercle de ses maîtres s'élargit à chacune de nos expositions, plus nous constatons un progrès, un haut et bien puissant sentiment de l'art dans tous les artistes de cette école remarquable. Autrefois nous la dédaignions ; il ne nous reste aujourd'hui qu'à l'admirer et à l'imiter... si nous le pouvons.

J. A. L.

(*La suite au prochain numéro.*)

VARIÉTÉS.

—

Nouvelles des arts et de la littérature.

On vient de placer dans l'église de Molenbeék-Saint-Jean deux nouvelles statues dues au ciseau de M. Jacquet; elles ornent les deux autels des chapelles latérales de chaque côté du chœur. L'une, sur l'autel de la Vierge, est la Vierge au rosaire. Elle semble présenter aux assistants le divin enfant Jésus qui tient le rosaire et l'offre au peuple prosterné. L'autre, sur l'autel de Saint-Joseph, représente l'époux de la Vierge tenant dans ses bras l'enfant Jésus qu'il contemple avec amour.

Les deux statues que l'on pourrait attribuer à un maitre ancien, à cause du style sérieux dans lequel elles sont traitées, sont tout à fait en harmonie avec le vaisseau sacré auquel elles sont destinées, et sont remarquables par le sentiment. Elles font honneur au talent de M. Jaquet.

Sur la tête de la statue de la Vierge sera placée une couronne qu'une dame pieuse, de la paroisse de Molenbeék, offre en don à l'église. Cette couronne, toute d'argent doré et ciselé, sera ornée de pierres précieuses et complétera un ensemble d'une admirable richesse.

—

M. Portaels est depuis quelque temps occupé à repeindre le fronton de l'église Saint-Jacques sur la place royale. De grands changements ont été faits par l'artiste dont il faut beaucoup louer la consciencieuse manière de s'acquitter d'un travail dont il n'était pas content au premier abord. La figure de la Vierge a été entièrement repeinte, et tout fait espérer que M. Portaels recueillera les fruits de ses efforts par le succès qu'obtiendra son fronton, lorsqu'il l'aura remanié selon son inspiration présente et d'après l'expérience qu'il a maintenant de la peinture murale.

—

CONCOURS DE 1853. — PROGRAMME.

Première question. — Quelles ont été, jusqu'à l'avénement de Charles-Quint, les relations politiques et commerciales des Belges avec l'Angleterre?

Deuxième question. — Faire l'histoire, au choix des concurrents, de l'un de ces conseils : le grand conseil de Malines, le conseil de Brabant, le conseil de Hainaut, le conseil de Flandre.

Troisième question. — Un mémoire sur la vie et les travaux d'Érasme, dans leurs rapports avec la Belgique.

Quatrième question. — Quelle influence la Belgique a-t-elle exercée sur les Province-Unies sous le rapport politique, commercial, industriel, artistique et littéraire, depuis l'abdication de Charles-Quint jusqu'à la fin du XVIIIe siècle?

Cinquième question. — Quel est le système d'organisation qui peut le mieux assurer le succès de l'enseignement littéraire et scientifique dans les établissements d'instruction moyenne?

L'auteur ne traitera pas les questions politiques qui se rattachent à la matière de l'enseignement, et il aura principalement en vue la partie de l'instruction moyenne qui prépare aux études universitaires.

Une somme de 600 francs a été ajoutée par le gouvernement au prix proposé par l'Académie pour cette question.

Sixième question. — L'éloge de Godefroid de Bouillon.

Deux prix sont proposés, l'un pour la littérature française, l'autre pour la littérature flamande. La classe aura surtout égard aux qualités du style.

Le prix de chacune de ces questions sera une médaille d'or de la valeur de six cents francs. Les mémoires doivent être écrits lisiblement en latin, français ou flamand, et seront adressés francs de port à M. Quetelet, secrétaire perpétuel, avant le 1er décembre 1852, pour la cinquième question, et avant le 1er février 1853, pour les questions 1, 2, 3, 4 et 6.

L'Académie exige la plus grande exactitude dans les citations; à cet effet, les auteurs auront soin d'indiquer les éditions et les pages des livres qu'ils citeront. On n'admettra que des planches manuscrites.

Les auteurs ne mettront point leurs noms à leur ouvrage, mais seulement une devise, qu'ils répéteront sur un billet cacheté, renfermant leur nom et leur adresse. Ceux qui se feront connaître, de quelque manière que ce soit, ainsi que ceux dont les mémoires auront été remis après le terme prescrit, seront absolument exclus du concours.

L'Académie croit devoir rappeler aux concurrents que, dès que les mémoires ont été soumis à son jugement, ils sont déposés dans ses archives, comme étant devenus sa propriété, sauf aux intéressés à en faire tirer des copies à leurs frais, s'ils le trouvent convenable, en s'adressant à cet effet au secrétaire perpétuel.

—

CONCOURS DE 1854.

La classe propose, dès à présent, les trois questions suivantes :

I. — Faire sommairement l'histoire des doctrines qui ont influé sur l'état social, principalement en Belgique, depuis le commencement du XVIe siècle jusqu'à nos jours.

II. — Faire l'histoire des divers chambres de rhétorique de la Belgique, en fixant, autant que possible, leur origine, en exposant leurs constitutions particulières, les ouvrages qu'elles ont produits, les hommes célèbres qui y ont été affiliés et l'influence qu'elles ont exercée.

III. — Faire l'histoire des anciens états d'une des provinces suivantes : Brabant, Flandre, Hainaut, Limbourg, Luxembourg ou Namur.

Les conditions sont les mêmes que pour le concours de 1853.

Fait à Bruxelles, dans la séance du 5 mai 1852.

Pour l'Académie.
Le secrétaire perpétuel. A. QUETELET.

—

Académie royale des beaux-arts de Bruxelles.

L'ouverture des classes de l'Académie royale des beaux-arts, pour l'année scolaire 1852-1853, est fixée au vendredi 1er octobre prochain, a 6 heures du soir.

Admission des anciens élèves. — Le recensement des anciens élèves se fera au secrétariat de l'Académie, rue de la Régence, les 7 et 8 septembre, de 7 à 9 heures du matin.

Cette formalité étant obligatoire aux termes du règlement, tout ancien élève qui néglige de la remplir dans le délai prescrit, perd sa place a l'Académie et, pour la récouvrer, est astreint aux mêmes conditions d'admission que les aspirants.

Admission des élèves aspirants. — Du 9 au 11 septembre inclus, de 7 à 9 heures du matin, on procédera, au secrétariat de l'Academie, rue de la Régence, à l'inscription provisoire des aspirants aux places disponibles.

De nouveaux élèves ne sont admis à l'Académie que jusqu'à concurrence des places disponibles après le recensement des anciens élèves.

Les aspirants doivent réunir les conditions suivantes :

1° Être âgés de 12 ans accomplis; 2° avoir été vaccinés ou avoir eu la variole; 3° savoir lire et écrire.

Ils justifieront de ces conditions en produisant au secrétariat de l'Académie les pièces suivantes : 1° leur acte de naissance; 2° un certificat de vaccination; 3° un certificat du commissaire de police de leur section, indiquant la rue et le numéro de la maison qu'ils habitent.

Tout aspirant mineur doit être accompagné de son père, de sa mère, ou d'un parent majeur qui les représente.

—

Par arrêté royal, les subsides suivants, pour édifices du culte, sont accordés :

Province d'Anvers : 15.000 fr. pour la restauration de l'église Notre-Dame, à Anvers ; 10.000 fr. pour la restauration de la tour de Notre-Dame à Anvers; 20.000 fr. au conseil de fabrique de l'église de Saint-Joseph, pour la construction de l'église Saint-Georges, a Anvers ; 5,000 fr. pour la restauration de l'église de Saint-Rombaut, à Malines; 12,000 fr. pour la restauration de la tour de la même église ; 1,000 fr. pour la restauration de la tour de l'église Saint-Gommaire, à Lierre ; 650 fr. pour la restauration du jubé de la même église.

Brabant : 857 fr. à l'église de N.-D. de la Chapelle, à Bruxelles, pour le pavement de la chapelle où des peintures murales ont été exécutées; 2,500 fr. pour la restauration de l'église de Saint-Jean-Baptiste, au Béguinage, à Bruxelles; 20,000 fr. pour la restauration de l'église des SS. Michel et Gudule, à Bruxelles; 20,649 fr. 53 c. à l'église de Ste-Marie, a Schaerbeek, dont 11,399 fr. 53 c. pour la bâtisse et 9,250 pour la toiture en cuivre de cette église; 2,000 fr. pour la restauration de l'église de Notre-Dame à Aerschot; 8,000 fr. pour la restauration de l'eglise de Saint-Pierre, à Louvain.

Flandre occidentale : 4.000 fr. pour la restauration de l'église de Saint-Martin, à Ypres; 1,250 fr. pour la restauration du jubé de l'église de Dixmude; 5,000 fr. pour la construction de l'église de la Madeleine, à Bruges; 750 fr. pour la restauration de l'église de Wervicq

Hainaut : 10,000 fr. pour la restauration de l'église de Sainte-Waudru, à Mons; 6.000 fr. pour la construction de meneaux aux fenêtres de l'église cathédrale de Tournay.

Province de Liége : 4,000 fr. pour la restauration de l'église de Sainte-Croix, à Liége; 8,000 fr. pour la restauration de l'église de Saint-Jacques, à Liége; 8,000 fr. pour la restauration de l'église de Saint-Martin, à Liége.

Limbourg : 12,000 fr. pour la restauration de l'église primaire de Tongres.

Luxembourg : 4,000 fr. pour la restauration de l'église de Saint-Hubert.

—

Le cours bisannuel de dessin appliqué au lever des plans et à la construction des machines, qui se donne au Musée de l'industrie, à Bruxelles, recommencera au mois d'octobre prochain. Les personnes qui désireraient être admises à le suivre sont priées d'en faire la demande par écrit au directeur, M. Jobard. Quelques connaissances préliminaires des principes du dessin usuel et des mathématiques, sont exigées.

—

On achève en ce moment à l'établissement Van den Branden, au faubourg de Schaerbeek, un des plus jolis et des plus importants ouvrages en fer qu'on ait faits en Belgique pour l'étranger, depuis quelque temps. Nous voulons parler de la serre commandée par le banquier Turtado-Hein, de Hambourg.

Le centre de la serre, formant un octogone, a 10 mètres de diamètre sur autant de hauteur, et parait destiné aux palmiers; les deux ailes, grandes nefs de 5 mètres de haut, ont ensemble un développement d'environ 27 mètres sur 7 mètres d'ouverture intérieure.

Le dessin de cet édifice, à la fois solide et gracieux, est d'un architecte de Hambourg, et reproduit dans les détails l'ornementation de l'époque de Louis XV.

L'église Saint-Michel, qui a été érigée par les révérends pères jésuites, dans la *rue du Poinçon*, et dont l'ouverture et la consécration ont eu lieu il y a quelques jours, est bâtie en forme de coupole, sans clocher ni clochetons; les lanternes que l'on voit de l'extérieur et qui ressemblent à de petites tourelles, sont des jours de souffrance ménagés pour éclairer les galeries du jubé et les deux chapelles latérales. Huit colonnes, dont la base est en marbre noir, soutiennent le dôme principal, entre les huit nervures duquel sont figurées en relief des sculptures représentant, en face de l'autel, saint Michel terrassant le dragon; devant la porte d'entrée, la Vierge Marie; à droite et à gauche, saint Ignace de Loyola, le fondateur de l'ordre des Jésuites, et François Xavier, l'apôtre des Indes. Entre ces figures principales, des anges sont représentés supportant les cœurs de Jésus et de Marie, et les inscriptions I H S et S M R, Jésus et Marie. Le style des colonnes est du toscan orné en quelques endroits de feuilles d'acanthe qui sont le propre de l'ordre corinthien. Les quatre faces de la voûte de l'abside, dont la base est quadrangulaire, sont également ornées de sujets bibliques ou de souvenirs tirés de l'histoire de l'ordre. Le maître-autel est de la plus grande simplicité; il est fait de marbre d'un bleu gris veiné de noir : sur le mur nu qui règne derrière le tabernacle, un tableau représente l'archange saint Michel foudroyant l'ange rebelle. Deux autels semblables au premier, sauf le tabernacle, sont placés de chaque côté du premier, dans le cercle de la coupole : celui de gauche est dédié au culte du Sacré Cœur de Jésus, celui de droite à celui de la Vierge Marie.

Le jubé est également d'une grande simplicité; une balustrade à colonnettes de bronze règne tout autour et en est l'unique ornement; deux escaliers latéraux y conduisent, aboutissant aussi à des galeries supérieures réservées aux pères de la compagnie de Jésus. L'orgue est de petite dimension, mais le son de cet instrument est de la plus grande pureté; son jeu est varié, sa puissance très-forte, et dans les touches graves surtout, il a des sons dont les vibrations ébranlent les vitres de la chapelle.

L'église de Saint-Michel est ouverte dès aujourd'hui au public : le culte s'y fera conformément aux prescriptions du diocèse de Malines; seulement, il n'y aura ni sonneries, ni service de culte extérieur, du moins pour le moment.

Les élèves du collége assisteront à la messe et aux offices, dans deux galeries élevées, particulièrement disposées pour eux en amphithéâtre, des deux côtés de l'autel principal, et qui communiquent directement avec les salles d'exercices du collége.

Il n'y a pas de chaire de vérité dans la nouvelle église; les sermons s'y feront comme dans l'ancienne chapelle du collége, du pied des marches de l'autel.

—

Dans le tirage au sort des tableaux de l'exposition de Mons, trois lots sont échus au Roi : le *mauvais Numéro*, par E. Deheuvel ; *Oiseaux suspendus*, par mademoiselle L. Voordecker, et une *Madelon friquet qui se brûle les doigts*, par M. Haseleer. Le département de l'intérieur a gagné deux tableaux : *le Troupeau traversant un pré*, par M Stocquart, et *Cantinière et officiers au camp*, par M. Kremer.

—

Les restaurations de la Grand'Place de l'Hôtel-de-Ville de Bruxelles se complètent chaque jour et se font avec autant d'activité que d'intelligence.

—

La façade de la *Louve*, Grand'Place, est surmontée, depuis deux jours, de l'ornement qui la complète. C'est un phœnix, œuvre distinguée de M. le sculpteur Marchand. Il est en pierre blanche de Rochefort, qui se durcit à l'air, et qui pèse près de 1,000 kilogrammes

—

M. le sculpteur Jacquet travaille également au modèle de la statue équestre de Charles de Lorraine, qui doit être érigée au haut de la *Maison des Brasseurs*, sur la Grand'Place. Cette statue aura onze pieds de haut.

—

Nous avons vu, ces jours derniers, dans l'atelier de M. Guillaume Geefs, un des meilleurs bustes de ce statuaire. C'est celui de ce vertueux philanthrope de Stavelot, dont le nom est aujourd'hui gravé dans toutes les bouches et au fond de tous les cœurs : M. Ferdinand Nicolaï. Ce buste, d'une ressemblance frappante et l'un des meilleurs de l'artiste, doit être exécuté en marbre pour le conseil provincial d'Arlon, qui en a fait la commande. Une chose nous a frappé dans ce buste, et nous en avons fait immédiatement la remarque à M. Geefs : c'est l'espèce d'analogie qui existe entre l'aspect extérieur de ce portrait et les portraits connus de saint Vincent de Paul. Nous prions les physiologistes de vérifier le fait.

—

La pièce de M. Jules Guillaume, *André Vésale*, a été mise en vente il y a quelques jours; nous en ferons une étude particulière.

—

Au-dessus de la principale entrée de la nouvelle caserne du Petit-Château, on vient de sculpter dans la pierre l'inscription suivante : « Caserne construite sous les auspices du roi Léopold par la ville de Bruxelles. 1848-1852. » On sculpte les armes de la ville dans les écussons qui surmontent les guérites de cette entrée.

—

On remarque depuis quelques jours sur le toit de l'hôtel de ville un simulacre en bois des dentelures qui en couronnaient jadis la crête, et qui ont été détruites il y a un certain nombre d'années, avec la plupart des ornements de la façade de ce grand édifice, qui a subi tant et de si cruelles mutilations. Cette façade est loin d'être aujourd'hui telle qu'elle était au XV[e] siècle, telle que la représente une gravure de la fin du siècle suivant, antérieure au bombardement de la ville. A cette époque, les dentelures du toit, les rangées de statues qui garnissaient la façade, les niches élégantes qu'elles y occupaient, donnaient à l'édifice un caractère de richesse et de légèreté, qu'il a perdu, mais que l'administration actuelle se propose de lui rendre.

—

La musique sacrée, malheureusement peu cultivée de nos jours, trouve encore en Belgique de nombreux admirateurs, et parmi nos cités, aucune ville autant que Bruxelles, ne réunit plus d'artistes de talent qui peuvent contribuer au succès de ce genre de musique. On peut en effet citer en première ligne, MM. Robert et Evariste Van Maldeghem : par leurs compositions, comme par la publication d'une quantité d'œuvres remarquables, dans leur *Cecilia* ou leurs *Hymni sacri*, ils jouissent d'une réputation distinguée et prennent place parmi les célébrités en ce genre. Si l'on ajoute à ces circonstances le goût des Belges pour la musique sérieuse et l'estime qu'ils font de la musique allemande, on s'étonnera davantage que la musique d'église ne s'élève pas plus haut. On ne doit en chercher la cause que dans l'organisation des écoles en Belgique.

(*Urania.*)

—

M. Portaels a doté Vilvorde, sa ville natale, de deux panneaux religieux, exécutés dans l'église paroissiale.

On assure que le centre du maitre-autel sera orné d'une peinture dont M. Portaels ferait don à l'église où il a été baptisé. — L'autel de l'église paroissiale de Vilvorde est très-riche; il a été consacré tout dernièrement par le cardinal-archevêque de Malines. Des peintures décorent la voûte et les murs du chœur de ce monument religieux.

—

Les artistes musiciens qui ont donné tout l'été des concerts au Parc sous la direction de M. Singelée, se sont cotisés pour lui offrir un souvenir de reconnaissance : ce sont deux magnifiques cachets de montre en or, dont l'un porte cette inscription : *A J.-B. Singelée, les artistes des concerts symphoniques*, que ces messieurs ont offerts à M. Singelée en reconnaissance du zèle et du dévouement dont il a fait preuve à leur égard.

—

On a découvert aux fêtes de septembre le tympan de l'église *Saint-Jacques-sur-Caudenberg*, retouché par M. Portaels. Nous en reparlerons.



GUTENBERG,

PAR DAVID D'ANGERS.

Statue existant à Strasbourg & inaugurée en 1840.

PARTIE ARTISTIQUE.

JEAN DE LOUVAIN,

SCULPTEUR (1250).

L'histoire des arts en Belgique est incontestablement la partie la plus intéressante de l'histoire de la nation. Nos pères eurent à toutes les époques le génie et le goût des arts. C'étaient de grands architectes, de grands sculpteurs, de grands peintres. Leurs travaux excitaient l'admiration du monde. C'est par leurs productions artistiques qu'ils nous ont mérité un nom respectable parmi les races du globe. L'histoire de nos arts est l'histoire de la véritable gloire du pays. Ce travail est encore à faire. Cela est peu honorable à dire, mais cela est. On n'a rien de suivi, rien de complet sur nos arts. On possède d'excellents travaux sur nos architectes et sur nos peintres; mais on ne possède rien, ou peu de chose, sur nos sculpteurs, sur nos graveurs et sur nos calligraphes. Les matériaux à l'aide desquels on pourrait rétablir la mémoire de ces artistes sont rares et clairsemés. C'est une véritable bonne fortune lorsqu'on parvient à mettre la main sur le moindre nom de sculpteur, de graveur ou de calligraphe du moyen âge (*). Il faut en être d'autant plus attentif à ne rien laisser perdre.

L'artiste, dont nous venons de placer le nom en tête de cette notice, est tout à fait inconnu. Nul annaliste, nul biographe n'en parle. On n'a sur lui aucune espèce de renseignements. La date de sa naissance est l'époque de sa mort sont entièrement perdues. Il portait le nom de JEAN L'IMAGER ou L'YMAGER (*Johannes Imaginator*) et habitait la ville de Louvain avant l'année 1250. L'artiste avait vu le jour, selon toute vraisemblance, dans la grande commune brabançonne; si cette ville n'avait été son berceau, il se serait fait désigner, suivant l'usage de l'époque, par le nom du lieu de sa naissance. On ne connaissait pas d'autres noms de famille.

Louvain commençait alors à devenir la véritable capitale du duché de Brabant. L'industrie et le commerce y florissaient d'une façon éclatante et y entretenaient le bien-être et l'opulence. La commune se développait rapidement. On y construisait de nouvelles églises, de nouveaux couvents, de nouveaux hôtels. Les beaux-arts y venaient donc de plus en plus en honneur (**). Henri III, duc de Brabant (***), qui habitait alors le château de nos vieux comtes, s'y intéressait beaucoup. Ce prince avait une prédilection toute spéciale pour les lettres et les arts. Il cultivait lui-même la musique et la poésie romane (*), et entretenait à sa cour plusieurs menestrels et trouvères. Gillibert de Berneville vivait dans son intimité, et le poëte-musicien Adenès le Roy lui était redevable de son éducation littéraire et artistique (**). Nous inclinons à croire que notre artiste partageait les faveurs du prince troubadour. L'opulence dont il jouissait milite en faveur de notre supposition. Il était peut-être son statuaire en titre.

Nous venons de le faire entendre : Jean le Sculpteur jouissait d'une certaine aisance. Un fait le démontre d'une manière sans réplique. L'artiste avait prêté de l'argent, conjointement avec Goswin van der Beken et Lambert de Glazemaker, à un certain Jean de Roode, demeurant à Louvain. C'était, selon toute probabilité, un gaillard qui aimait à dépenser, car il ne se piquait point de remettre les sommes avancées. Cependant les créanciers réclamaient, exigeaient leur argent. De Roode était dans l'impossibilité de satisfaire à leur désir, attendu qu'il n'avait plus rien. Il se trouvait donc dans une position peu favorable. La mère du jeune homme, Adelaïde de Roode, qui habitait au *Wiering* (***), se mêla de l'affaire. Elle lui céda toutes les propriétés qui devaient lui venir de droit après sa mort. Jean, de son côté, ne balança point : il chargea l'échevin Evrard van Oppendorp de la vente publique de ces diverses propriétés et de la liquidation de ses dettes; la vente devait avoir lieu vers les Pâques 1251. Il délivra à cet effet une procuration au magistrat dont nous venons de rappeler le nom, en présence de Guillaume van den Calster et Gautier van Overloop, échevins, le 3 novembre 1250. L'acte de cette procuration est le seul document qui constate l'existence de Jean le Sculpteur. Nous le publions en note dans sa rédaction primitive (****). Les détails que l'on y observe, prouvent que notre artiste tenait un rang honorable dans la société (car un pauvre diable ne prête pas de l'argent), qu'il était enfin heureux selon le monde. L'acte prouve un fait plus important encore, savoir : que le sculp-

(*) Nous avons entretenu le Congrès de littérature néerlandaise, tenu à Bruxelles le 30 août 1851, de la rédaction d'une histoire de nos arts. *Voy. Handelingen van het nederlandsch letterkundig Kongres, gehouden te Brussel, den 30 oogst* 1851, Brussel, 1852, in-8°.

(**) Louvain comptait alors un calligraphe qui jouissait d'une certaine renommée. Il portait le nom de RENIER L'ÉCRIVAIN (*Renerius Scriptor*), et tenait déjà la plume en 1260. L'artiste exécuta en 1295 un missel pour l'abbaye de Parc. On le lui paya 3 livres 10 sous. Les comptes de la maison portent : « *Renerio Scriptori, pro missali scribendo*, 3 *lib.* 10 *st.* »

(***) Henri III régna de 1248 à 1261. *Voy. C. Butkens, Trophées de Brabant*, t. I, pag. 252-68.

(*) Voyez Laborde, *Essai sur la musique ancienne et moderne*, et J.-F. Willems, *Oude-Vlaemsche liederen, ten deele met melodien*, Gent, 1846, p. 5-10.

(**) Voyez M. Paulin Paris, *Histoire littéraire de la France*, t. XX, pag. 675-718.

(***) Aujourd'hui *Wierinks straet* ou rue *Wierinks*.

(****) Noverunt universi quod Aleidis Rufa, de Wiringhe, reportaverit in manus domini (*fundi?*) usum fructum suum de bonis que per obitum suum contingere deberent Johanni, filio suo, et ipsa in exjudicata impositus est hereditario jure dictus Johannes, filius suus, per licentiam domini fundi et sententiam Scabinorum; post modum idem Johannes supportavit dicta bona et effecticavit et ipsi per juris ordinem in exjudicato impositus est hereditario jure, per licentiam domini fundi et per sententiam Scabinorum, Evrardus de Oppendorp, Scabinus Lovaniensis, ad opus Goswini de Rivo, JOHANNIS IMAGINATORIS et Lamberti Fenestrarii, ut eædem bona vendantur infra proximum Pascha, et de pecunia inde perventura absolvantur dicti tres G. J. et L. (*Goswin, Jean et Lambert*) ab obligatione debutorum quibus ipsi obligati sunt fide jusorie pro superadicto Johanne. Testes Wilhelmus de Calstris et Waltherus Overloop, Scabini Lovanienses. Datum feria secunda post festum omnium Sanctorum, Anno Domini M. CC. quinquagesimo (1250).

Cet acte, écrit sur parchemin, porte au dos : *Investitio Everardi de Oppendorp bonorum quorundam Alydis Rufe, de Wiringhe. Anno m. i j c l in novembri.* Il est muni de deux sceaux, savoir : de celui de Gautier van Overloop et de celui de Guillaume van den Calster. Le premier porte la légende suivante : S. *Waltheri Overloop Scabinis Lovaniensis*; le second : *S. Wilhelmi de Calstris Scabinis Lovaniensis.*

Ce curieux document repose aux archives de l'Abbaye de Parc près de Louvain. Nous l'avons copié avec le concours intelligent de M. le Prieur du lieu. Peu de personnes lisent aussi bien les écritures du moyen âge que ce respectable ecclésiastique.

teur tenait déjà le ciseau longtemps avant l'année 1250.

Nous ignorons jusqu'aux moindres détails sur ses travaux. L'église de Saint-Pierre de Louvain, qui ressemblait autrefois à un vaste musée de beaux arts (*), renferme encore un morceau de sculpture qui pourrait bien être de lui. C'est la tombe de Henri I, duc de Brabant, mort le 5 novembre 1235. Le travail est de la plus haute importance pour les annales de la sculpture belge. Il est exécuté en marbre bleu foncé et à huit pieds deux pouces de longueur et trois pieds et un pouce de largeur. La statue du duc y est sculptée en bosse. Le prince est revêtu d'une longue robe par-dessus laquelle se déroule le manteau ducal. Il a la tête ceinte d'une couronne de laurier, et tient dans la main droite un sceptre surmonté d'une fleur de lis : la gauche repose sur sa poitrine. La tête du duc gît sur un coussin placé entre deux anges à longues robes et qui portent des encensoirs à la main. Ce sont les archanges Michel et Raphaël. La pierre contre laquelle reposent les pieds du prince porte, du côté opposé, l'inscription suivante : ANNO : DNI : M : CC : XXXV : NONIS : SEPTEMBRIS : OBIIT : HENRICUS : QUARTUS : DUX : LOTHARINGIE : BONE : ET : PIE : MEMORIE (**). L'ensemble du monument suppose un artiste de conception et de goût ; mais les détails ont peu de souplesse. Ce n'est pas le talent qui manque ; c'est l'habileté d'exécution, la sûreté du ciseau.

Ce superbe mausolée se trouvait autrefois au milieu du chœur de l'église. Des marguilliers stupides le firent démolir vers la fin du siècle écoulé. La pierre principale servit à combler une fosse creusée par la chute d'une cloche dans le pavement de la grande nef de l'église. Mais en 1835, l'administration communale, alors sous la présidence de M. Guillaume van Bockel, fit entreprendre des fouilles pour retrouver le monument. On déterra la pierre principale, mais elle était profondément endommagée. Le mal sera réparé cependant. On s'occupe à l'heure qu'il est de la restauration complète du monument.

Butkens (***) et van Gestel (****) nous ont laissé des gravures de la tombe ducale ; M. le chanoine de Ram l'a fait reproduire, d'une manière plus exacte, d'après un ancien dessin qui est en sa possion (*****). Sa planche donne une idée précise de l'ensemble du mausolée.

M. de Ram, qui unit à des connaissances étendues le goût des investigations archéologiques, a fait des recherches pour connaître l'époque de l'érection du monument. Voici ce qu'il nous dit à cet égard : « Les recherches que nous avons faites concernant l'année à laquelle la tombe de Henri I a été construite, sont restées sans résultat ; il est hors de tout doute cependant qu'elle appartient au premier âge des mausolées, et qu'elle doit être considérée pour la Belgique comme un des plus anciens monuments de ce genre (******). » Il est fort probable qu'il a été élevé par les enfants du duc quelques années après sa mort. Les artistes étaient alors peu communs ; Jean le Sculpteur habitait tout juste Louvain. Voilà des raisons plus ou moins suffisantes pour lui attribuer cet ouvrage.

L'église de Saint-Pierre renferme encore un autre morceau de sculpture du XIIIe siècle qui n'est pas dépourvu de mérite. C'est la tombe de l'épouse de Henri I, Mathilde de Flandre, et de sa fille, Marie, épouse de l'empereur Othon IV, morte en 1260 (*). Mais ce monument semble appartenir au ciseau d'un autre artiste. Le style en décèle en tout cas une époque plus moderne. L'art y est visiblement en progrès. Il pourrait être d'un élève jadis fameux de Jean de Louvain (**).

L'artiste vivait en 1250. Était-il déjà avancé en âge à cette époque? était-il marié? avait-il des enfants? Dans quelle rue, dans quelle maison habitait-il? On voudrait savoir tous ces détails. Mais comment? Rien ne nous reste de lui. Sa famille est éteinte, sa demeure détruite, sa tombe perdue. La poussière du grand homme roule peut-être sur l'haleine des vents comme celle des Van Eyck et de tant d'autres illustres enfants de la patrie!

On possède maintenant son nom et l'époque de son existence. Il faut espérer que l'on découvrira par la suite de nouveaux renseignements qui jetteront du jour sur son histoire. Nous recommandons le sculpteur Jean de Louvain à l'attention de tous ceux qui s'intéressent à l'histoire de nos arts.

EDWARD VAN EVEN.

Louvain, le 24 septembre 1852.

STATUE DE GUTENBERG A MAYENCE,

PAR DAVID (D'ANGERS.)

David (d'Angers) est un des hommes que la proscription cruelle du deux décembre a atteints.

On n'en connaît pas les causes ; car David n'est pas un tribun fougueux ni un homme redoutable, politiquement parlant ; c'est un artiste considérable, dont toute la vie s'est bornée à faire le bien et à construire sa réputation à coups de chefs-d'œuvre. Quand David s'est mis sur les rangs pour aller à l'ancienne chambre des représentants, ne croyez pas que ce soit par orgueil ni par ambition ; il y est allé pour défendre les intérêts de l'art abandonné à la merci de l'industrialisme et de l'égoïsme de tous. Chaque fois qu'il a élevé la voix à la tribune, ça été pour redresser un abus, faire réparer une injustice : aujourd'hui, il expie dans l'exil sa trop grande foi dans l'art et sa trop grande confiance dans l'avenir.

David d'Angers est un des artistes qui ont le plus produit ; il est le Thorwaldsen de l'art français. Il y a très-peu

(*) Voyez *Les artistes de l'hôtel de ville de Louvain* ; Louvain, 1852, pag. 174.

(**) A l'entour, sur le bord de la table qui supporte le corps du prince, se trouve une autre inscription qui forme sept vers. On la trouve dans Butkens, t. I, pag. 202.

(***) Ouvrage cité pag. 201.

(****) *Historia archiepiscopatus Mecheliniensis*, 1725, in-fol°, pag. 151.

(*****) Voyez *Recherches sur les sépultures des ducs de Brabant à Louvain*. Bruxelles, 1845, in-4°, dans les *Mémoires de l'Académie de Bruxelles*, t. XIX.

(******) Ouvrage cité, pag. 10.

(*) On a longtemps cru que cette tombe, qui est taillée en pierre de touche, avait été érigée à la mémoire des duchesses Marie et Mathilde, les deux épouses de Henri I. Mais on était dans l'erreur. M. de Ram a rectifié la méprise. Voyez son ouvrage cité, pag. 14-16.

(**) La tombe du duc Henri III et d'Alix de Bourgogne, son épouse, qui se trouvait autrefois dans l'église de Notre-Dame des Dominicains, et qui doit avoir été érigée vers 1274, prouve que la sculpture avait fait des progrès notables à Louvain pendant un espace de 40 ans. Il nous reste des fragments de ce superbe mausolée.

de villes qui n'aient une statue, un buste ou un groupe à montrer avec orgueil. Francfort est du nombre de ces cités privilégiées, et la gravure que nous donnons dans cette feuille est la reproduction de l'une des plus belles œuvres de ce statuaire célèbre.

Examinons un peu ce qu'était l'homme dont il a saisi le type avec un caractère si puissant de vérité et d'inspiration.

GUTENBERG (JEAN ou HENNE), dont le nom s'écrit aussi improprement *Guttemberg*, généralement regardé comme l'inventeur de l'art de la typographie, naquit à Mayence vers l'an 1400. Par son père, il appartenait à une famille patricienne qui, dans ce temps où les noms de famille n'étaient pas encore d'un usage général, avait pris, d'une terre qu'elle possédait, le nom de *Gensfleisch;* celui de *Gutenberg* était emprunté à une maison qui provenait peut-être de la mère de Jean, dont la famille était aussi patricienne. Jean Gutenberg signait habituellement Henne Gensfleisch, dit de Sorgenloch ou Sulgeloch. Des discordes civiles l'ayant fait fuir de sa ville natale, dont plusieurs nobles familles venaient d'être expulsées, il se retira à Strasbourg, où il vivait depuis 1423 ou 1424, lorsqu'en 1436 il forma une société avec André Dryzehn ou Drytzehen, Jean Riffl et André Heilman, bourgeois de cette ville, alors libre et impériale, en s'engageant à leur découvrir des secrets importants qui devaient assurer leur fortune. La mort d'André Dryzehn, chez lequel était établi le laboratoire commun, et le procès qui s'ensuivit, firent échouer l'entreprise. Nicolas Dryzehn, voulant succéder à son frère André dans l'entreprise et la connaissance des secrets de son associé, intenta un procès à Gutenberg en 1439, procès dont Schoepflin, le célèbre historiographe, a retrouvé et publié, en 1745, les actes. Les témoins qui comparurent alors dit Lambinet, (*Origine de l'Imprimerie*), attestent le génie inventif de Gutenberg. Les témoins interrogés ont parlé de *presses*, de *pierres*, de *formes* et autres objets tenant à l'imprimerie. Malheureusement, les actes de la justice de Strasbourg, par la raison toute simple que les témoins n'étaient pas du secret, ou ne voulaient pas le trahir, jettent bien peu de lumière sur la véritable nature des opérations qui faisaient la part principale de Gutenberg dans le contrat de société; mais au moins attestent-ils que les premiers essais tentés par le Mayençais eurent lieu dans cette ville, qui, d'après cela, passe justement pour l'un des premiers berceaux de l'art typographique. Il paraît que c'est en 1443 que Gutenberg quitta Strasbourg : la même année, il loua une maison à Mayence ; et quoique son nom figure encore, en 1444, sur le rôle des contributions de sa ville d'adoption, peut-être néanmoins était-il déjà de retour dans cette ville qui l'avait vu naître. Il conclut en 1450, avec Jean Fust, riche orfévre de cette ville, un traité par lequel Fust s'engageait à fournir l'argent nécessaire pour établir un grand atelier typographique où l'on commença bientôt à imprimer la fameuse Bible latine dite *aux 42 lignes*, sans date (1462) ni nom de lieu ni d'imprimeur, mais dont on sait qu'il mit cinq ans à terminer les 2 vol. in-folio composés de près de 650 feuillets. Dans un acte notarié, encore existant, de 1555, il est fait mention de ce traité, dont il résulte que Gutenberg possédait un art bien plus avancé que celui qu'on pratiquait déjà depuis longtemps, et qui avait servi à différentes impressions de livres latins, hollandais et autres, puisque autrement l'on n'aurait pas consacré à son exploitation les capitaux qu'il y risqua. Le 6 novembre de la même année, cette société était dissoute ; Fust réclama les avances qu'il avait faites, porta l'affaire en justice, et resta possesseur de l'imprimerie, qu'il exploita alors avec Pierre Schoeffer de Gernsheim. Ce dernier, son gendre, perfectionna la fonte des caractères au point qu'on peut l'en regarder comme l'inventeur. Dépouillé de sa presse, J. Gutenberg, avec l'aide de Conrad Hummer, syndic de Mayence, ne tarda pas à en remonter une autre, de laquelle est sorti vraisemblablement l'ouvrage intitulé *Hermanni de Saldis speculum sacerdotum*, in-4°, sans date ni nom de lieu ni d'imprimeur. Quelques auteurs attribuent aussi à cette imprimerie quatre éditions de l'abrégé de grammaire de Donat, que d'autres attribuent à Fust et Schoeffer, de même que le psautier de 1457, véritable chef-d'œuvre typographique, le *Rationale divinor. Officiorum* de Durand ou Duranti, en petit texte, 1459, et le *Catholicon* de Janua, in-folio, 1460 ; mais M. Fischer revendique expressément pour Gutenberg deux des Donat et le *Catholicon*. Son imprimerie subsista jusqu'en 1465. En vertu d'un diplôme d'Alphonse II, électeur de Mayence, du 18 janvier de cette année, Gutenberg fut reçu au nombre des gentilshommes de la maison de ce prince et gratifié d'une pension. Il est probable qu'il abandonna dès lors l'exercice de son art devenu incompatible avec sa nouvelle dignité ; peut-être le céda-t-il à ses derniers collaborateurs. Gutenberg mourut en février 1468, et fut enterré à l'église des Récollets franciscains, où Adam Gelth érigea à sa mémoire une pierre sépulcrale en marbre. La ville de Strasbourg a érigé, en 1840, un monument à la mémoire de Gutenberg.

(*Voir la planche jointe à cette livraison.*)

FÊTES DE LOUVAIN.

Notre mission n'est pas de nous occuper de ce qu'ont été les festins, les bals et les réjouissances de toutes sortes qui ont eu lieu pendant les journées que LL. Majestés ont passées à Louvain; nous n'avons qu'à parler de l'exposition artistique et des fêtes qui se rattachent à cette solennité. Cette exposition est la première que Louvain inaugure dans ses murs ; elle ne pouvait l'être d'une manière plus digne, plus grandiose et surtout plus patriotique. Nous devons dire que pour une exposition de province, elle est même très-considérable.

Après la réception officielle de tous les corps constitués de la ville de Louvain, S. M. le roi et LL. AA. RR. se sont rendus à l'exposition de tableaux ouverte aux Halles par les soins de la *Société des Beaux-Arts*. Le bâtiment des Halles est le local de l'Université On y remarque une magnifique salle de bibliothèque et la salle rectorale dans laquelle se trouvent les portraits de toutes les illustrations de cet antique établissement.

L'exposition est au rez de-chaussée. Elle se compose de 250 numéros, chiffre vraiment considérable. Sans rien renfermer de bien saillant, elle offre aux amateurs des tableaux d'une foule d'artistes recommandables, tels que MM. Verboeckhoven, Mathieu, Kindermans, Linnig, Denoter, Roffiaen, Ch. Wauters, Woutermaertens, Van Schendel, Kremer, Van Severdonck, Verheyden, Genisson,

Tavernier, Leroy, Taymans, Wallays, Voordecker, Bovie, Roberti, de Cock, Mme Geefs, Vervloet, et une foule d'autres dont le nom nous échappe. Les sculptures de MM. Geerts et Sterckx, dont je ne parlais hier que d'après ouï dire, sont réellement fort remarquables. Le groupe de M. Geerts range cet artiste parmi nos statuaires de premier ordre. Le début de M. Sterckx est une œuvre d'une exécution grande et hardie qui donne les plus brillantes espérances. Son *Ambiorix* nous a rappelé le *Bodwognat* de M. Ducaju, qui était également un premier succès, et a été suivi depuis de plusieurs autres non moins mérités.

Le Roi et ses augustes enfants ont été reçus, à l'entrée du Salon, par la commission dont le président, M. l'échevin Marguery, a prononcé le discours suivant :

« Sire,

« La Société pour l'encouragement des beaux-arts comptera désormais dans son existence une journée mémorable.

« Créée depuis un an à peine, elle n'eût osé espérer, sans le concours de circonstances exceptionnelles, d'ouvrir sa première exposition sous d'aussi favorables auspices. Il fallait pour nous procurer l'honneur de recevoir Votre Majesté, qu'elle daignât répondre au vœu unanime de la population louvaniste en honorant de sa visite une ville où tous les cœurs battent de joie et d'enthousiasme en recevant le roi qui depuis vingt-deux ans assure à la Belgique la paix et la liberté.

« Être visité par Votre Majesté, dont la protection éclairée ne manque jamais aux arts, est pour les exposants un bonheur inappréciable. C'est pour la Société un honneur qu'elle s'efforcera de mériter en se donnant pour but de maintenir les arts dans une sphère digne de votre approbation, de les conserver dans une voie qui les fasse briller avec éclat et rappeler à la postérité un règne de bonheur et de splendeur.

« Permettez, Sire, à la Société pour l'encouragement des beaux-arts, de vous exprimer la profonde reconnaissance pour la faveur dont la famille royale daigne la combler. »

Les cris de *Vive le Roi! Vive la famille royale!* ont répondu à ce discours. Le Roi a remercié en quelques mots M. Marguery des sentiments qu'il lui avait exprimés, et a fait ensuite le tour des salons.

S. M. et les princes se sont rendus de là à l'exposition agricole, ouverte au Vieux-Marché.

Voici le discours adressé au Roi à son entrée par M. le baron d'Udekem, président de la commission :

« Sire,

« En daignant vous arracher pour un moment aux affectueuses acclamations d'un peuple dont vous êtes l'idole, pour visiter ces paisibles salons, vous nous donnez un nouveau gage de la haute sollicitude que vous portez au premier et au plus précieux de nos intérêts : l'intérêt agricole.

« Permettez-moi, au nom de la Société dont j'ai l'honneur d'être l'organe et le président, de vous exprimer la profonde et respectueuse gratitude que nous inspire une pareille condescendance de la part de Votre Majesté. Les intérêts agricoles, Sire, rien ne leur a manqué pour étendre incessamment leur utile et gracieux empire : ni le soleil qui les féconde, ni la paix qui les cultive.

« La Providence ne s'est pas bornée à les préserver des tempêtes du ciel, elle vous a chargé de leur épargner les tempêtes de la terre, et l'histoire dira comment vous avez su remplir cette sainte et glorieuse mission à une époque où la plupart de nos voisins voyaient des ruisseaux de sang envahir leurs sillons désolés.

« Elle tressera d'épis et de roses la couronne qu'elle vous destine, et nos bénédictions ne font que la devancer lorsqu'elles élèvent au-dessus des règnes les plus splendides, votre règne, Sire, qui aura bientôt un quart de siècle, sans coûter à la Belgique ni une larme ni une liberté.

« Messeigneurs, Madame,

« Le peuple belge a l'habitude de vous comprendre dans les hommages qu'il adresse à votre auguste père, et c'est justice. Les rejetons participent à l'essence de l'arbre. Ils perpétuent ses destinées, et les fruits qu'ils promettent à nos enfants ne sont ni moins doux ni moins précieux que ceux dont-il nous est donné à nous-mêmes de savourer le suc et les parfums.

« *Vive le Roi! Vive la famille royale!* »

Le Roi, après avoir remercié M. d'Udekem, a examiné les principaux produits exposés. Il s'est également entretenu avec plusieurs dames, parmi lesquelles nous avons remarqué Mme Vandenberghe de Binckum ; puis S. M. et les princes sont sortis pour se rendre à la galerie de tableaux de M. Vanderschrick.

Celui-ci avait fait de grands préparatifs pour recevoir S. M. En entrant, on entendait un orchestre invisible exécuter des morceaux d'harmonie; au-dessus des portes de la cour se trouvaient des inscriptions patriotiques, comme celle-ci : *Le sceptre entre ses mains est un vert olivier; gloire au père de la patrie*; puis ces vers :

Honneur aux rejetons de l'arbre dynastique
Que planta le congrès au cœur de la Belgique.

Le Roi passe par les salons pour arriver ensuite dans le jardin, où sous un berceau de feuillage tressé par la nature se cache un nouvel orchestre qui exécute l'air national. Au-dessus se trouve cette inscription : *O toi par qui règne l'heureuse paix, sois le bienvenu des Muses qui habitent ce bocage.*

Une longue inscription latine, rappelant la visite du Roi, a été gravée en lettres d'or à l'entrée de la magnifique collection de M Vanderschrick.

Le Roi a longuement admiré les magnifiques toiles qu'elle renferme. — Je réserve pour plus tard une rapide revue de cette galerie de chefs-d'œuvre.

Après cette visite qui s'est terminée vers quatre heures, il n'y avait plus rien au programme jusqu'à l'heure du banquet. Il a commencé à six heures et demie, et s'est passé sans incidents.

VARIÉTÉS.

Nouvelles des arts et de la littérature.

On lit dans l'*Écho de Bruxelles*.

« M. l'architecte et ingénieur civil Anciaux, capitaine d'état-major pensionné, vient d'adresser au Roi un projet pour l'église à ériger à Laeken en commémoration de feu S. M. la reine. Ce projet, en style roman-byzantin, que son auteur avait destiné au concours, mais qu'il n'a pas pu terminer dans le délai voulu, se distingue par la nouveauté et la beauté du plan, non moins que par son caractère imposant et grandiose. Trois amples nefs y précèdent un magnifique chœur circulaire et en dôme qui s'élève au-dessus d'une crypte royale. Cette crypte, par ses dimensions, présente elle-même l'apparence d'une véritable église : elle a 30 mètres de diamètre sur 10 de hauteur. Dans presque tous les projets du concours cette partie essentielle de l'édifice est tracée sur une trop petite échelle. M. Anciaux a eu aussi l'heureuse idée d'entourer extérieurement le chœur d'un péribole construit en contrebas et destiné à servir de sépulture aux hommes qui, par des services éminents rendus au pays dans des fonctions publiques, ou par le lustre que leurs travaux auraient répandu sur la Belgique, seraient jugés dignes de cet honneur.

» Nous ne doutons point que le gouvernement ne prenne ce projet en sérieuse considération, car dans le jugement qu'il a été appelé à rendre, le jury du concours n'avait pas à s'occuper de la question de l'exécution du monument projeté ; sa tâche se bornait, d'après le programme, à désigner les projets qui remplissaient le mieux les conditions exigées par ce dernier. »

Nous sommes d'accord avec l'*Echo de Bruxelles* quant à la mission qu'avait le jury : mais il n'en est pas moins vrai que si l'on devait prendre un plan en dehors du concours, ce n'était pas la peine de l'établir. Tant pis pour ceux qui ne se sont pas présentés.

Le plan de M. Poelaert ayant été jugé le meilleur, il nous semble qu'il n'y a pas à en chercher d'autres, sauf quelques modifications que l'exécution rendra peut-être nécessaires; il est indubitable, puisque la commission l'a choisi, qu'il remplit les conditions voulues et déterminées par le programme : Sinon, elle aurait dû remettre le concours et ne pas décerner de prix.

Les prix distribués par l'Académie des beaux-arts de Mons ont été répartis ainsi qu'il suit :

Peinture d'après nature. — Il n'y a pas eu de concours cette année.

Dessin d'après nature. — Premier prix, Louis Hoyaux, de Mons; deuxième id., César-Auguste Fleurynck, de Dunkerque; troisième id., Victor Cart, de Mons.

Dessin d'après l'antique. — Premier prix, Clément Caillaux, de Nimy; deuxième id., Laurent Joncret, de Thuin; troisième id., Adolphe Hucq, de Mons.

Sculpture-modelage. — Cours supérieur. (Figures.) — Premier prix, Louis Verquin, de Mons; deuxième id., François Coquelle; id

Cours inférieur (Ornements.) — Premier prix, François Petit, de Mons; deuxième id., Félix Souci, id.

Composition d'histoire. — Prix unique, Charles Ronfort, de Mons.

Anatomie pittoresque. — Il n'y a pas eu de concours cette année.

Proportions de l'homme. — Prix unique, Laurent Joncret, de Thuin.

Perspective et géométrie. — Prix unique, Laurent Joncret, de Thuin.

Figure-estampe.—Premier prix, Antoine Cart, de Mons; deuxième id., Albéric Fontaine, d'Hyon.

Grande tête —Premier prix, Léopold Lecocq, de Thulin; deuxième id., Wilfrid Brasseur, de la Bouverie.

Tête moyenne. — Premier prix, Desiré Besin, de Quévy-le-Grand; deuxième id., Oscar Carez, de Mons.

Architecture. — Cours supérieur. — Premier prix, Victor Dupont, de Mons; deuxième id., Henri Castegnier, id.; troisième id.; François Philippe, de Bavay.

Cours inférieur. — Premier prix, Auguste Moreau, de Quatregnon; deuxième id., Florimond Brichand, de Mons.

Les compositions des élèves seront exposées à la salle Saint-Georges, à l'hôtel de ville, les 17, 18 et 19 août, de dix à une heure.

—

Au grand concours de peinture qui a eu lieu à Anvers, la Flandre occidentale s'est particulièrement distinguée.

Le jury était composé de MM. le comte de Beauffort, inspecteur des Beaux-Arts, président; E. Van der Belen, chef de la division des Beaux-Arts, secrétaire; baron Wappers, directeur de l'Académie d'Anvers; Verschaeren, professeur à l'Académie d'Anvers; Vieillevoye, directeur de l'Académie de Liége; Mathieu, directeur de l'Académie de Louvain; de Keyser, peintre à Anvers; Navez, directeur de l'Académie de Bruxelles.

Le premier prix (dit de Rome) a été décerné à M. Ferdinand Pauwels, d'Eeckeren.

Le second prix, consistant en une médaille d'or, à M. L. Vermote, de Courtrai.

M. D. Mergaert, de Cortemarcq, a obtenu une mention honorable.

—

Le jury pour le jugement du concours de sculpture à Anvers a décerné le premier prix au n° 1, portant pour devise : *Ma ville natale.* Le sujet donné aux concurrents était *saint Jean-Baptiste au désert.* Le jugement a été rendu à l'unanimité des membres présents. C'est M. Jaquet, cadet, auteur des *Petits maraudeurs*, exposé à Anvers, qui vient de remporter cette distinction.

Le prix d'architecture classique a été décerné à M. Hippolyte Bernard, de Wavre, et celui d'architecture gothique à M. Jean Dero, d'Anvers.

—

L'exposition des beaux-arts d'Anvers continue d'attirer dans ses murs un grand nombre d'étrangers. Elle aura d'ailleurs pour les artistes d'heureux résultats; bon nombre de tableaux, en effet, ont trouvé des amateurs. La commission, de son côté, a fait déjà de nombreuses acquisitions pour les souscripteurs; dans la semaine qui vient de s'écouler, elle a encore affiché plus de dix objets, parmi lesquels nous avons remarqué, surtout, le joli tableau de M. Ch. Tschaggeny, deux plages hollandaises de M. Moerenhout et de M. Verveer, une charmante statue en marbre de M. Vandenkerckhoven. Voilà, si nous ne nous trompons, environ quarante lots, dus presque tous à des maîtres de premier mérite.

L'exposition se fermera définitivement le dimanche 19 septembre au soir.

(*Précurseur.*)

—

Par arrêté royal, il est accordé aux Académies et écoles de dessin ci-après désignées, pour être remises aux élèves qui se seront le plus distingués pendant l'année scolaire 1851-1852. les médailles suivantes :

1. A l'Académie de dessin, de peinture et d'architecture d'Ypres, neuf médailles, dont trois en vermeil, deux grandes et quatre petites en argent;

2. A l'Académie de dessin de Nieuport, quatre médailles en argent, dont une grande et trois petites.

3. A l'Académie de dessin et d'architecture de Courtray, huit médailles en argent, dont trois grandes et cinq petites;

4. A l'Académie de dessin et d'architecture de M. Menin, six médailles en argent, dont une grande et cinq petites;

5. A l'Académie de dessin et d'architecture de Furnes, sept médailles en argent, dont deux grandes et cinq petites;

6. A l'école de dessin de Wervicq, trois petites médailles en argent;

7. A l'école de dessin de Dixmude, trois petites médailles en argent;

8. A l'Académie de dessin et d'architecture de la ville de Poperinghe, six médailles en argent, dont une grande et cinq petites.

—

Un disciple de M. Corr, professeur à l'Académie royale d'Anvers, M. Van Reeth, vient de s'élancer encore dans la carrière et y débute brillamment. Dans une planche, gravée d'après Leys et représentant une piquante scène d'atelier, il a su rendre avec beaucoup de talent l'effet et le magique clair-obscur qui caractérisaient l'œuvre du célèbre peintre anversois. M. Van Reeth est d'Anvers.

—

L'Académie de Louvain, dirigée par un habile professeur, M. Mathieu, a eu aussi son concours et sa distribution de prix. Le même jour, M. Vanderschrick, amateur distingué et protecteur éclairé des beaux-arts, a réuni les membres du jury en un splendide banquet. Parmi les convives, on remarquait MM. Roelands, de Man, Bergmans, architectes; Guillaume et Joseph Geefs, sculpteurs; Hunin, Verschueren, Van Regemorter, Cremer, Genisson, peintres; MM. les professeurs et secrétaires de l'Académie; le baron d'Udekem.

—

Gand. — On sait que l'on procède en ce moment à la démolition de la porte de Saint-Lievin. Dans l'une des tours, on vient de trouver plusieurs pierres sculptées, et entres autres une pierre hexagone, sur laquelle se trouvent sculptés la tête du patron de Gand et un lion. Ces pierres ont été transportées hier à la vieille abbaye de Saint-Macaire.

—

Nous avons déjà eu l'occasion de parler de M Regnier et de sa découverte; nous y reviendrons, parce que nous trouvons que cet artiste abuse un peu de la *palme du martyr.* Voici toujours, en attendant, la note que nous trouvons dans ce journal.

Une révolution se prépare dans l'art de la peinture. Un de ces hommes patients, pour qui les travaux pénélopiens n'ont rien d'effrayant, M Regnier de Gand a découvert que le défaut capital des peintures modernes (la prompte altération, vers le noir surtout) provient de ce que l'emploi des couleurs, au lieu d'être sobre comme au temps de Rubens et Van Dyck, est devenu si compliqué et si en dehors de tout principe, que ces couleurs réagissent l'une sur l'autre et que le tableau présente, après quelques années, un aspect tout différent de celui que l'artiste lui avait donné.

De longs travaux de chimie et d'optique ont conduit l'ingénieux Flamand à constater que Rubens, son compatriote, n'employait que *six couleurs;* M. Regnier a retrouvé ces six couleurs, et en les mélangeant en diverses proportions, il reproduit tous les tons des chefs-d'œuvre des maîtres de cette grande époque.

M. Horace Vernet fait grand cas de la découverte des six couleurs primitives, et la Belgique, dont l'accueil malveillant a décidé M. Regnier à venir chercher des juges à Paris, paraît adopter les travaux de ce savant qui, jusqu'à présent, n'avait pu être prophète dans son pays. Voici ce que l'un des chefs de l'école flamande lui écrivait récemment :

« Depuis mon retour de Paris, j'ai commencé à faire l'essai de la manière de peindre que vous m'avez indiquée. Cette manière de procéder m'a paru présenter plusieurs avantages notables. Désirant commencer un tableau de grande dimension pour compléter mes essais, je viens vous prier de m'envoyer vos couleurs préparées, etc.—Baron Gustave Wappers. »

Un certain nombre d'artistes font au Musée des copies d'après le principe des six couleurs primitives, et il y a quelques jours, une commission nommée par l'Académie s'y est rendue pour comparer et faire un rapport sur ce sujet dont le corps savant est saisi.

—

Nous apprenons que S. M. la reine d'Angleterre vient de faire l'acquisition de trois tableaux qu'elle avait remarqués au salon d'Anvers, lors de sa dernière visite. Les œuvres qu'elle a fait acheter sont :

Le n° 532 du catalogue, *la Famille*, par M. Van Lerius, d'Anvers.

Le n° 307, *l'Approche de l'orage dans les montagnes, près de Herdingerfiord* (Norwége), par M. A. Len, de Dusseldorf.

Le n° 355, *les Apprêts d'une promenade à cheval*, par M. Jos. Morenhout, de La Haye.

Un grand nombre d'autres tableaux de notre exposition ont été vendus pendant ces derniers jours, entre autres la *Tête d'Arabe*, par M. Léon Cogniet, de Paris.

(*Journal du Commerce.*)

—

On écrit d'Eyseringen : « S. A. R l'Infante d'Espagne et ses aimables enfants viennent d'offrir une robe très-richement brodée en or et ornée des armes royales d'Espagne, à la sainte Vierge qui est honorée dans l'église d'Eyseringen. On sait que la princesse habite dans cette commune la superbe campagne des demoiselles de Neufcour. »

—

Nouvelles étrangères.

Italie. — En partant de Naples pour Milan, et de là pour l'Angleterre, M. le duc d'Aumale a laissé l'ordre de vendre la belle galerie de tableaux de feu son beau-père le prince de Salerne. Le mauvais état de la succes-

sion paraît être la cause de cette pénible mesure. La galerie du prince défunt était une des plus belles de l'Italie, et sa vente ne peut manquer d'attirer de nombreux amateurs.

—

Une œuvre musicale d'un genre nouveau passionne en ce moment la société romaine. Un vieux maître, un de ces hommes dont les cheveux ont blanchi sur les livres de la science, Pietro Raimondi, a eu l'idée gigantesque de composer trois oratorios qui peuvent être exécutés ensemble et séparément, sans que, dans les parties, il y ait la moindre confusion ou la moindre lacune. Ils sont enchaînés avec un tel art et se détachent si clairement, que l'oreille saisit sans se fatiguer le chant et le travail de chaque partie. Ces trois oratorios ont pour titre *Joseph*, *Putiphar* et *Jacob*. C'est le mois dernier que cette vaste composition a été entendue pour la première fois au théâtre Argentino à Rome. D'abord *Putiphar* et *Joseph* ont été exécutés tour à tour, chacun par cent artistes ou amateurs; puis, les deux oratorios se sont unis à celui de *Jacob*, qui avait aussi cent exécutants, plus cinq harpistes; et malgré des rhythmes, des mouvements contraires et des mélodies différentes marchant d'accord, il y avait une homogénéité parfaite dans l'ensemble. C'était un spectacle des plus émouvants.

—

La 1re représentation a commencé à 6 heures du soir et n'a fini qu'à deux heures du matin. A la fin de la représentation, le vieux maestro, tout haletant, est venu se jeter dans les bras de Colini qui lui avait fait éprouver les émotions les plus vives dans *Jacob*. Sept fois de suite le peuple s'est précipité au théâtre pour entendre cette œuvre colossale.

—

On écrit de Turin : Le monument que la nation piémontaise élève au roi Charles-Albert, auteur de la constitution qui régit le pays depuis quatre ans, est aujourd'hui décidé. Un concours va être ouvert pour la statue équestre de ce grand monarque. Sept artistes seulement, pris parmi les plus célèbres en Europe pour ces sortes de travaux, seront appelés à y prendre part. Ce sont MM. de Nieuwerkerke, de Paris; Louis Rochet, également de Paris; Rauck, de Berlin; Tenerani, de Florence; Schwanthaler, de Munich; Marochetti, actuellement à Londres, et un jeune sculpteur piémontais, M. Pierrotti.

La somme que l'on destine à ce monument national s'élève, dit-on, déjà à plus de 600,000 fr.

—

Une découverte artistique de la plus haute importance vient d'avoir lieu à Florence, dans l'ancienne et célèbre église de Santa-Croce.

Un membre de l'Académie des beaux-arts de cette ville, le professeur Charles Morelli, ayant été chargé par les moines de la paroisse d'exécuter les peintures de la chapelle de cette église, consacrée à saint François et appartenant au comte Guicciardini, crut reconnaître en commençant ses travaux, sous la couche blanche de la paroi qu'il était appelé à décorer, l'existence d'une fresque du Giotto.

Avis du fait fut aussitôt transmis au marquis del Monte, président de l'Académie des beaux-arts de Florence et membre de l'Opéra de Santa-Croce. En attendant la visite du président de l'Académie, les moines engagèrent l'artiste à continuer son travail. M. Morelli mit ainsi à découvert une douzaine de figures en pied et une douzaine de têtes, toutes magnifiques de sentiment et d'expression. Cette fresque, que des circonstances encore inexpliquées ont porté à dérober aux regards, a été décrite par Vasari : c'est un morceau tout à fait capital; elle représente divers épisodes de la vie de saint François, et appartient à la meilleure manière du Giotto. Après quelques jours, le marquis del Monte est venu constater la réalité de la découverte; un artiste de son choix a été désigné pour achever l'opération commencée, avec l'assistance du professeur Morelli; mais celui-ci a préféré se retirer complétement, que de partager l'honneur d'avoir rendu à l'art et a la Toscane l'une des plus belles œuvres d'un de ses plus grands peintres.

André Durand, l'habile dessinateur qui prépare en ce moment à Florence, sous les auspices du prince Demidoff, un album archéologique sur la Toscane, a fait de cette découverte l'objet d'un rapport qu'il se propose d'adresser au comite historique des arts et monuments de Paris.

—

Angleterre. — Vendredi dernier a eu lieu sans ostentation et sans bruit, à Tamworth, l'inauguration de la statue de sir Robert Peel. La ville de Tamworth devait cette marque de gratitude à un homme qui perpétuera à jamais le souvenir de cette résidence de prédilection. La statue, haute de 10 pieds, est érigée sur la place du marché; elle est l'œuvre de M. Mathen Noble. L'illustre baronet est représenté debout, dans l'attitude d'un homme qui harangue. La ressemblance est frappante. Avant que la statue fût découverte, sir C. Clarke, sir Robert Peel, fils aîné, et sir Frédérick Peel, fils puîné du grand homme d'État, ont pris la parole. Après la cérémonie, le public fut admis a visiter Drayton-Manor, château de la famille des Peel, et sa magnifique galerie de tableaux. N'oublions pas de dire que la statue a été coulée en bronze par MM. Moore, Fressonge et Moore, les fondeurs des bas-reliefs de la statue de Nelson.

—

Une des curiosités légales, architecturales, féodales et pittoresques les plus étranges du siècle actuel, s'achève aujourd'hui dans le comté de Norfolk, en Angleterre, sous la direction de deux architectes célèbres, M. Bankes, fils de sir Charles Bankes, et M. Barry, qui commandent à deux cents ouvriers de toute espèce. C'est un château de construction solide et assez originale, occupant le centre d'un immense champ de raves et de navets, et dont aucune avenue ne facilite encore l'accès. Sur la façade principale, ces mots latins sont sculptés en gros caractères : *Ex jussu Curiæ cancellariæ* (par ordre de la Cour de chancellerie).

En effet, un long et interminable procès à propos du domaine de Bylangh ou Beloë, qui vaut plus de 400,000 fr. de rente, ayant amorti et accumulé entre les mains du trésorier de cette chancellerie des fonds considérables pendant un long espace de temps, la cour a ordonné qu'ils seraient consacrés à l'édification de ce manoir, qui dépasse en magnificence et en splendeur Holkham et Houghton, les merveilles du même comté. Il n'est pas probable que M. Loomb, le destinataire actuel de cette splendide demeure, et qui est très-vieux et impotent, vienne l'habiter jamais Les Loomb ont été dans le commerce, et sont de souche très-roturière, comme ce nom l'indique.

—

Hollande.—L'expositon de tableaux qui a été ouverte hier à Amsterdam a reçu jusqu'à présent 544 tableaux, tant de l'intérieur du pays que de l'étranger.

—

On écrit d'Amsterdam, le 12 : Hier soir a eu lieu dans cette ville l'ouverture du *Musée de Sciences et d'Industrie*, fondé par M. Van Emdem. C'est une institution d'autant plus remarquable que non-seulement c'est la seule de notre pays, mais la seule de l'Europe, si l'on excepte le *Polytechnic Institution* de Londres. A cette occasion, M. le professeur C.-J. Matthes a prononcé un discours dans lequel il a traité les trois questions suivantes : Quel est le but du musée? Qu'a-t-on fait pour l'atteindre? Comment peut-on assurer la prospérité de cet établissement?—Le but est de faire connaître les lois de la nature non-seulement aux classes aisées, mais encore à l'ouvrier. Il a répondu à la seconde question en indiquant les nouvelles machines qu'on trouve dans ce musée, le plongeur, le chemin de fer atmosphérique, une machine électrique de nouvelle invention, etc. Quant à la dernière question, il faut d'abord que le public témoigne de son intérêt en venant visiter le musée, pour mettre le fondateur à même d'acquérir de nouvelles machines ; il faut exposer des modèles de machines inventées par des Néerlandais, afin de donner aux inventions une publicité indispensable. Il a terminé son discours par un appel aux assistants : il les a engagés à confier à l'administration du musée les instruments qu'ils pourraient avoir en leur possession, et à ne rien négliger pour soutenir une institution qui, encouragée par le public, promet de si beaux résultats.

Ce soir, M. B. Tideman prononcera un discours sur la cloche de plongeur, et on fera des expériences avec cet appareil si utile et qui malheureusement n'est pas encore assez connu dans notre pays.

—

Bavière. — On écrit d'Aschaffenbourg :

« La maison pompéienne que le roi Louis Ier a fait bâtir au milieu du parc de son domaine, près de notre ville, vient d'être terminée et a déjà été visitée par les archéologues les plus distingués de toute l'Allemagne.

« Cette maison a été construite d'après les dessins de feu le célèbre Kleutze; les principales peintures murales sont dues à M. Nilsson, de Munich, qui en a puisé les sujets à Pompéi même, où il a séjourné cinq années consécutives. Au milieu du mur de fond du vestibule (*atrium*), on remarque la superbe mosaïque antique dont le Pape Pie IX a fait présent au roi Louis Ier, et ce prince, pour rendre l'illusion aussi complète que possible, a fait planter, autour de l'édifice, des orangers, des palmiers et d'autres arbres d'Italie, qui pendant l'hiver seront couverts et entourés de chassis mobiles en verre pour pouvoir être chauffés comme s'ils se trouvaient dans une orangerie. »

—

Les statues des deux plus grands généraux autrichiens du temps de Napoléon, l'archiduc Charles et le feld-maréchal Schwarzenberg, vont être érigées à Vienne devant l'hôtel du ministère de la guerre.

—

France. — Le directeur général des Musées français s'y prend à l'avance pour parler de l'exposition de 1853.—*Considérant qu'il importe de prévenir longtemps à l'avance les artistes français ou étrangers* du terme fixé pour l'ouverture, M. de Persigny a déjà signé l'ordonnance qui fixe

l'ouverture du prochain salon de Paris au 15 mars 1853. Elle aura lieu, annonce-t-on, au Palais-Royal, jusqu'à ce que l'aile du Louvre qu'on lui destine pour l'avenir soit entièrement achevée.

—

Le prince président a fait l'acquisition de *vingt-sept* tableaux qu'il avait remarqués au dernier salon de Paris. Nous citons ce fait beaucoup moins pour l'importance des noms d'artistes peu connus chez nous et que nous ne nommerons même pas, que comme un fait notable d'encouragement donné aux beaux-arts par le chef de la nation.

—

Le clergé français pense avec raison que l'influence des beaux-arts existe sur la moralité des masses. Poussé par cette pensée, l'abbé Russeau, secrétaire de l'archevêque de Paris, vient de faire transformer la pauvre chapelle de la maison de détention, les Madelonnettes. Les prisonniers, dirigés par un architecte de talent, ont fourni leur travail à cet effet, et des artistes ont été appelés pour la décoration. Ce petit édifice, sur la frise duquel on lit : *Sic Deus dilexit mundum*, est décoré de peintures représentant des traits de la vie du Christ, et de sculptures de marbre.

—

On vient d'exposer dans la quatrième salle à gauche du rez-de-chaussée du musée Dussomerard, à l'hôtel de Cluny, un monument archéologique d'une grande valeur intrinsèque et artistique.

C'est un autel d'or fin, qui fut donné à la cathédrale de Bâle par l'empereur Henri II au XI[e] siècle.

Au centre, est la figure du Seigneur, aux pieds duquel sont prosternés l'empereur et l'impératrice Cunégonde.

A gauche, se trouvent saint Benoît et saint Michaël.

A droite, saint Gabriel et saint Raphaël.

Les traditions sur la date de l'exécution de ce retable, qui a environ 1 mètre 50 de largeur sur 80 centimètres de hauteur, varient de 1019 à 1022.

Les nimbes des saints, hauts de 45 centimètres, sont en pierres précieuses; l'encadrement, composé de médaillons et d'arabesques, est d'un très-beau travail.

Ce magnifique monument n'appartient pas encore au musée, mais M. le ministre de l'intérieur, par décision du 26 juin dernier, a autorisé le propriétaire, M. le colonel Theubot, à l'y placer provisoirement. On espère qu'il y restera.

—

L'académie des beaux-arts de l'Institut a jugé, dans sa séance du 4 septembre, le concours des grands prix de sculpture. Les prix décernés sont:

1[er] grand prix, à M. Alfred-Adolphe-Ernest Lepère, de Paris, âgé de vingt-cinq ans, élève de MM. Ramey, Dumont et Toussaint ;

2[e] grand prix, à M. Jean-Baptiste Carpeaux, de Valenciennes (Nord), âgé de vingt-cinq ans, élève de MM. Rude et Duret.

—

On s'occupe, paraît-il, dans le monde artiste, de provoquer du ministère une pension en faveur de la veuve que le sculpteur Feuchères laisse avec quatre enfants. On dit que le duc de Luynes, propriétaire du magnifique surtout de table composé par l'éminent artiste, et qui obtint la première médaille des pièces d'orfèvrerie à l'Exposition du Palais de cristal, souscrit pour une forte somme au tombeau de Feuchères.

—

On a inauguré dernièrement au Havre (12 août 1852), au milieu d'un grand concours de population, les statues de deux écrivains célèbres, Bernardin de Saint-Pierre et Casimir Delavigne, nés dans ses murs. Ces statues en bronze, dues au ciseau de M. David (d'Angers), sont placées parallèlement sur un piédestal, en avant de la façade du musée-bibliothèque, édifice tout nouveau, construit dans ce but, et qui se trouve situé en face de l'avant-port, non loin des murs d'enceinte de fortifications, de la vieille tour de François I[er], et de l'hôtel de ville. Les deux écrivains sont représentés assis. L'auteur des *Harmonies de la nature* lit un manuscrit. A ses pieds, couchés sur des feuilles de palmier, dorment Paul et Virginie enfants. Casimir Delavigne cherche l'inspiration ; son large front, où rayonne la pensée, est tourné vers le ciel ; sa main droite, posée sur son cœur, serre frénétiquement sa plume impatiente ; sa main s'appuie sur un manuscrit à peine commencé et sur un drapeau brisé... c'est le drapeau de Waterloo. L'auteur compose sa première *Messénienne*.

—

A Abbeville, l'inauguration de la statue du célèbre compositeur Lesueur, né dans cette ville, a été faite avec une pompe inouïe et au milieu d'un très-grand concours de curieux et d'étrangers venus pour y assister. Cette cérémonie a eu lieu en présence d'une députation de l'Académie des beaux-arts. On a exécuté une cantate composée pour la circonstance par M. Ambroise Thomas; le public l'a fort applaudie, ainsi que l'ouverture de *la Caverne*, de Lesueur.

Les discours ont été prononcés par le sous-préfet et le maire d'Abbeville, et par MM. Caristie, membre de l'Institut, Elwart, ancien lauréat de Rome, un des élèves de Lesueur.

Un banquet de 70 couverts a réuni les invités, au nombre desquels on remarquait la veuve, la fille et le gendre du grand compositeur.

La journée s'est terminée par un concours entre les musiques des diverses villes et communes et de deux régiments.

—

La ville d'Amiens vient d'être autorisée à élever sur une de ses places publiques une statue en bronze de Pierre l'Ermite, le prédicateur de la croisade C'est la Société des antiquaires de Picardie qui a pris l'initiative de cette mesure.

—

La statue du maréchal Bugeaud, duc d'Isly, à été érigée à Alger le 14 août, anniversaire de la bataille d'Isly.

Voulant s'associer à cet acte de reconnaissance de l'armée et de la population de l'Algérie, le prince-président de la république a envoyé le général Espinasse, l'un de ses aides de camp, pour le représenter.

Le général Ferey, gendre de l'illustre maréchal, et le commandant d'état-major Saget, aide de camp du ministre de la guerre, se rendent aussi à Alger pour assister à cette cérémonie. Ces officiers se sont embarqués le 10 août, à Cette, sur le bateau à vapeur *la Ville de Bordeaux*, avec M. Dumont, membre de l'Institut, auteur de la statue du maréchal.

M. Dumont vient d'être également chargé d'exécuter en marbre, pour le *musée de Versailles*, la statue du maréchal Suchet, duc d'*Albuféra*.

La statue de Napoléon le Grand, placée aux Champs-Élysées, attire la foule des curieux. On sait qu'elle est l'œuvre de M. le comte de Nieuwerkerke directeur des musées nationaux. L'empereur est dans la redingote grise traditionnelle. Le modèle est déjà connu par les réductions. Je préfère le cheval à l'homme. Le *petit* chapeau me paraît trop grand ; il écrase la tête et le corps trapu. Le mouvement ne manque cependant pas de noblesse et d'impérieux... j'allais dire d'impérial ! Quant au cheval, il est dans le bon milieu que ne connurent ni Vandermeulen et ses chevaux de Troye, ni les écuries anglaises et leurs fines bêtes de courses. C'est un cheval des frises du Parthénon. La statue est, comme on sait, destinée à une des places de Lyon.

La Société libre des beaux-arts ayant décidé qu'un monument serait élevé à la mémoire de l'illustre Daguerre, qu'elle a eu l'honneur de compter au nombre de ses membres, la dépense sera couverte par une souscription volontaire ouverte à l'hôtel de ville, chez M. Martin, agent de la Société. Ce monument, à la gloire de l'inventeur du daguerréotype, sera érigé à Petit-Brie, lieu où reposent les restes du célèbre artiste.

—

L'Académie des beaux-arts a procédé à l'élection d'un membre dans la section de sculpture, en remplacement de M. Pradier, décédé.

Le nombre des votants était de 35. La majorité absolue était de 18. Il y a eu trois épreuves. A la dernière, M. Simart a eu 18 voix, M. Rude, 16; M. Seurre, 1.

M. Simart, ayant réuni la majorité des suffrages, a été proclamé membre de l'Académie des beaux-arts, en remplacement de M. Pradier. Son élection sera soumise à l'approbation du président de la république.

—

La direction générale des musées de Paris a, dit-on, l'intention d'ouvrir au Louvre une salle intitulée : *Musée des copies d'après les grands maîtres*. C'est une idée dont l'utilité est incontestable, car ces copies, faites par des artistes habiles, permettront à ceux qui ne peuvent voyager d'etudier la composition, le dessin, le coloris de chaque école. Il est certain que cela complètera dignement la série des collections d'œuvres d'art qui se trouve réunie au musée de Paris.

—

En attendant, on vient d'ouvrir au Louvre une salle située au 1[er] étage du pavillon de Beauvais. Les murs de ce grand salon sont couverts de beaux cadres avec verres renfermant les dessins et esquisses des Teniers, Rubens, Van Dyck, Rembrandt, Ruisdael, Paul Potter, etc. Tout Paris va voir ce salon qui est des plus curieux.

Parmi les objets réunis par M. le directeur général des musées, pour être placés dans le nouveau musée impérial et royal, figurent : les insignes de Childéric, le fauteuil de Dagobert, les insignes, la main de justice, les éperons de Charlemagne ; les bijoux de plusieurs rois, ses successeurs; les tentures de la chapelle du Saint-Esprit, de Henri III ; l'épée que François I[er] rendit à la bataille de Pavie, après avoir tué six hommes de sa main; celles de Henri II, de Henri IV ; l'arbalète de Catherine de Médicis; une épée, travail d'art précieux, ayant appartenu à Louis XVI ;

l'épée de la religion de Malte, donnée à l'empereur; son manteau impérial; la table sur laquelle Louis XVIII écrivit la Charte; les décorations du sacre de Charles X; mille autres objets encore. — Ces objets n'attendent plus que l'appropriation et l'ameublement des salles destinées à les recevoir.

—

La célèbre tapisserie de Bayeux, faite par la femme et les filles de Guillaume le Conquérant, pendant qu'il s'occupait de la conquête de l'Angleterre, va être transportée au musée impérial et royal récemment établi au Louvre. Nous nous occuperons très-prochainement de ce chef-d'œuvre qui est une des merveilles de l'art du XIe siècle.

—

Les presses françaises ont imprimé dans les sept premiers mois de 1852, 4,487 ouvrages en langues mortes et vivantes.—En 1851, dans le même espace de temps, elles en avaient imprimé 4,112. — Différence en plus pour 1852, 375.—Il a encore été imprimé, en 1852, 1,130 estampes, gravures et lithographies, et 417 ouvrages de musique. Au total, 6,034 ouvrages.

—

Nous avions lu dans plusieurs correspondances de Paris, à des intervalles divers, que le président de la république française avait donné ordre d'enlever du tombeau de l'empereur, aux Invalides, deux bas-reliefs représentant, l'un le prince de Joinville recevant les restes mortels de Napoléon, à Sainte-Hélène, l'autre, le roi Louis-Philippe accueillant son fils, au retour de l'expédition.

Nous avions douté du fait, qui parait réellement incroyable; car enfin l'histoire est l'histoire, et rien au monde ne pourra faire que Louis-Philippe n'ait ordonné à son fils d'aller prendre à Sainte-Hélène la dépouille mortelle de Napoléon, ni que le prince de Joinville ne l'ait ramenée à Paris.

Il est pourtant certain que les deux bas-reliefs ont été condamnés et qu'ils ont été remplacés par une toile. Le musée de Versailles est trop colossal, autrement on le ferait disparaître.

—

Il vient de s'élever une effroyable tempête, dans le monde des artistes, à propos de la découverte faite à Athènes par M. Beulé. — On sait que cet archéologue, après des travaux nombreux témoignant d'une patience à toute épreuve, après des fouilles incessantes, a trouvé les vestiges de l'ancien et primitif escalier de l'acropole. Il fut loué, félicité de cette découverte : on l'engagea à continuer; mais pendant qu'il faisait remuer les terres qui ensevelissaient, petit à petit, l'un des plus beaux monuments de l'antiquité, la jalousie, l'envie se levaient à Paris. Tous les architectes qui fouillent les terrains de la rue Mouffetard, ou font élever les villas si grotesques qui garnissent les boulevards de la banlieue, se sont mis à nier la découverte. Il n'y a pas d'escalier, dit l'un. — Il n'est pas du temps des Grecs, dit l'autre, qui veut bien consentir à n'en pas nier l'existence. — On avait découvert cela, il y a vingt ans, ajoute celui-ci. — Les prix de Rome et les académiciens sont des crétins, hurle un quatrième, qui ne sait marchander ni son éloge ni sa critique! On est fort scandalisé, ici, de cet acharnement contre un homme qui vient de rendre de grands services, et surtout de la manière dont cet acharnement se traduit. Le fiel n'a jamais pris de saveur plus âcre. Heureusement, le public a généralement pris le parti de M. Beulé; il défend l'homme qui a été à Athènes contre ceux qui n'y ont jamais mis les pieds.

Tous les journaux de Paris, grands et petits, ont répété ceci : — « Voici un *dizain* qui court tout Paris. » Or, ce *dizain* de 15 *vers* n'est autre qu'un méchant rondeau adressé à MM. de la Guerronière, Véron, Cassagnac et Amédée de Céséna. Le voici tel quel :

Arthur, Véron, Cassagnac, Céséna,
Plumes de guerre et rois de la parole,
A qui mieux mieux entonnent l'hosanna;
Mais le public, qui rit de l'hyperbole,
Laisse prêcher du haut de leur Sina
Arthur, Véron, Cassagnac, Céséna.
Depuis le jour qu'ils ont à tour de rôle
Baissé leurs prix, nul plus ne s'abonna;
Arthur, Véron, Cassagnac, Céséna,
En maugréant, se disent : « Quelle école! »
Et le pouvoir, qui toujours les berna,
Laissera choir comme une vieille idole,
Quand ils auront fait leur dernier ana
Et dépensé leur dernière pistole,
Arthur, Véron, Cassagnac, Céséna.

Nécrologie.

Le dimanche 8 août 1852, est mort à Gand, M. Pierre De Broe, ancien architecte de la ville. Né à Gand, le 22 septembre 1761, M. De Broe avait atteint l'âge de 91 ans et 10 mois.

—

Les journaux anglais annoncent aussi la mort de M. J.-W. Allen, peintre de paysages et secrétaire de la Société des artistes anglais. Ses ouvrages sont très-estimés en Angleterre.

—

Un peintre anglais, M. Chinnery, qui avait acquis quelque célébrité dans l'Inde et en Chine, est mort à Macao, le 30 mai 1852, à l'âge de soixante-dix-neuf ans. C'est M. Chinnery qui a composé la plupart des tableaux de genre qui représentent les différentes scènes de la vie chinoise, et qui ont été copiés par milliers d'exemplaires, dans les ateliers des peintres cantonnais. Les copies, faites par des ouvriers plutôt que par des artistes, c'est-à-dire sans aucun sentiment de goût ou d'art, mais avec une exactitude matérielle irréprochable, sont aujourd'hui répandues dans le monde entier; il n'est pas de voyageur qui n'en ait rapporté quelques-unes dans son bagage de curiosités. M. Chinnery a formé en Chine plusieurs élèves, dont le plus distingué, Cam-qua, a ouvert son atelier à Canton, dans le faubourg voisin des factoreries.

—

Un jeune artiste français, Louis Rognet, prix d'honneur pour la sculpture de 1850, est mort, il y a quelques mois, à Rome, à l'âge de 23 ans. Le corps de Roguet a été transporté à Orléans, sa ville natale. Le conseil municipal, sur la demande de M. Ballard, a accordé, à perpétuité, une concession gratuite dans le cimetière de Saint-Vincent.

—

M. Ch. Dusaulchoy, peintre d'histoire, ancien officier de marine, professeur de topographie de la garde impériale, est décédé à Paris. En 1808, il exposa un *Enlèvement d'Hélène*, et en 1810, il obtint une médaille pour son tableau : *Fin de la bataille d'Iéna, Napoléon rendant la liberté aux prisonniers saxons.*

—

Le doyen des peintres d'Allemagne, M. George Frédéric Everard de Waechter, membre de l'Institut royal des beaux-arts de Stuttgard, vient de mourir, à l'âge de 90 ans.

—

M. Hummel, professeur à l'Académie des beaux-arts à Berlin, est mort ces jours-ci, à l'âge de 83 ans.

—

Le peintre François Zampi est décédé à Varsovie, dans sa 89e année.

—

On écrit de Berlin, 15 octobre :

Un des graveurs les plus distingués de notre capitale, M. Théodore Aflinger, artiste de l'Académie royale des beaux-arts de Berlin, a été assassiné avant-hier à coups de poignard, dans son domicile, par son beau-frère. Le meurtrier a été arrêté. On assure qu'il a commis son crime par un motif de jalousie. Le plus grand mystère règne encore sur cette terrible affaire, qui a causé ici une vive et douloureuse sensation.

M. Théodore Aflinger n'était âgé que trente-et-un ans; il était frère du célèbre sculpteur, M. Joseph Aflinger, qui, par ordre du roi, vient d'exécuter le modèle d'une statuette de Mlle Rachel, destiné à être coulé en bronze pour la collection des célèbres artistes dramatiques dans la résidence royale de Potsdam.

—

Un architecte célèbre en Angleterre, M. Pugin, vient de mourir frappé d'une attaque d'apoplexe : c'est à lui que l'on doit le retour du goût de l'architecture gothique qui a fait tant de progrès dans la Grande-Bretagne, durant ces dernières années.

—

M. Rouillard, artiste peintre, membre de la Légion-d'Honneur, est mort samedi dernier à Paris, à l'âge de soixante-cinq ans, après une longue et douloureuse maladie. Ses obsèques ont eu lieu mardi 12 octobre, en l'église Saint-Germain-des-Prés.

—

M. Decaisne, peintre d'histoire, auteur du tableau qui décore le cœur du temple des Augustins, *la Belgique couronnant ses illustres enfants*, est mort le 25 au soir, à Paris, à peine âgé de 50 ans. M. Decaisne était de Bruxelles, mais fixé à Paris depuis un grand nombre d'années.

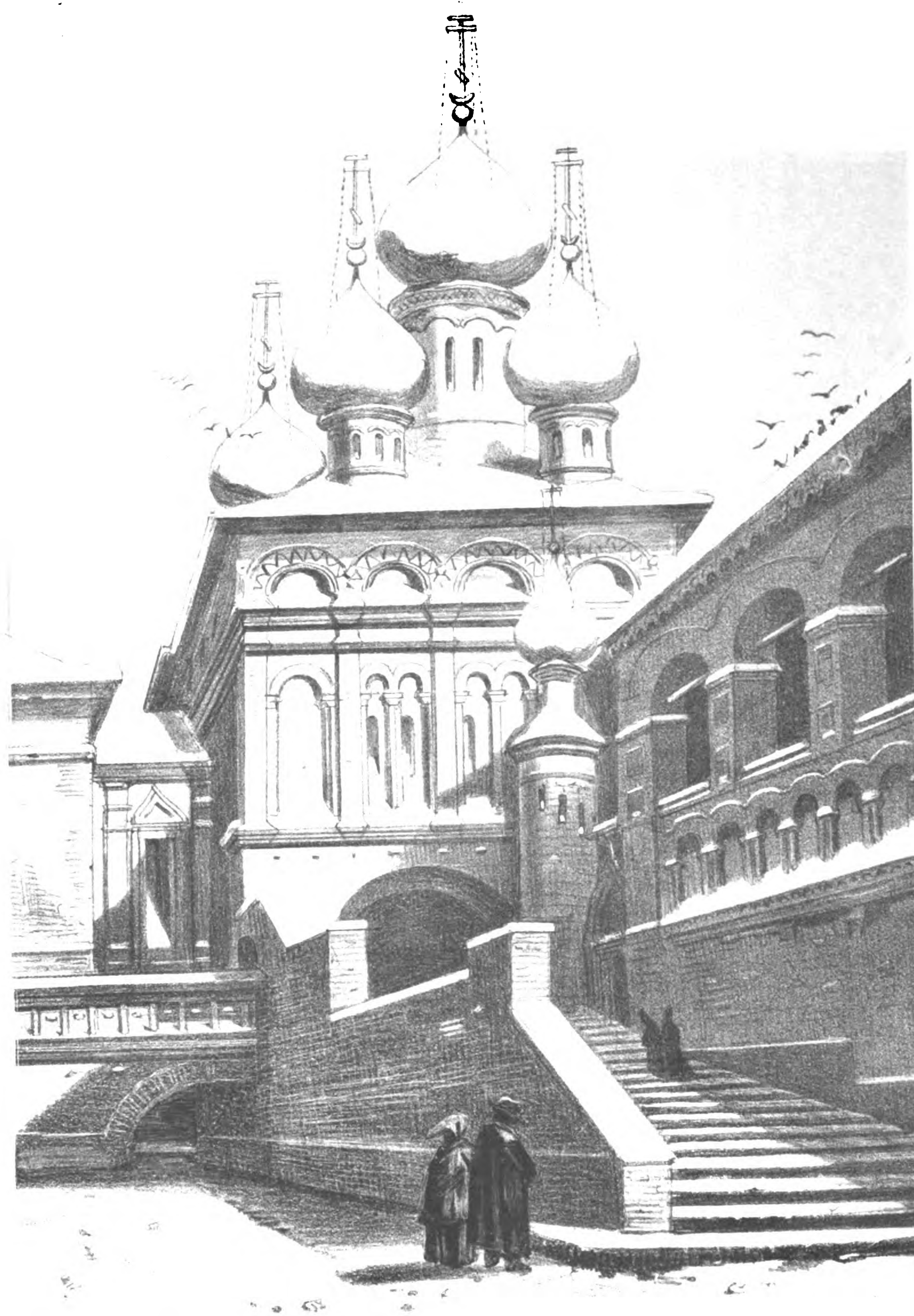
—

Un des peintres les plus distingués de la Grande-Bretagne, M. Gibson, est mort, vendredi dernier, à Glascow, de la façon la plus déplorable. Chargé de faire mettre à ordre la salle où doit avoir lieu, dans cette ville, l'Exposition annuelle des arts, il avait l'habitude d'aller visiter les travaux pendant la nuit. On la trouvé, mardi, au pied d'un escalier, affreusement mutilé et sans connaissance. Transporté chez lui, il n'a pas tardé à rendre le dernier soupir. La nature de ses blessures à la tête ne permet pas de douter que sa mort ne soit le résultat d'un accident.

Vente de tableaux à Bruxelles.

Une vente très-remarquable de tableaux anciens aura lieu le 8 décembre et jours suivants de 11 heures du matin à 3 heures de relevée. Nous la recommandons aux amateurs. (Grand'Place, n. 18.)

Il s'y trouve des œuvres de choix et d'une grande distinction.



CATHÉDRALE DES PATRIARCHES.

([illegible] Apôtres) intérieur du Kremlin.

PARTIE LITTÉRAIRE.

ÉTUDES

SUR QUELQUES POÈTES FRANÇAIS ANTÉRIEURS AU XVIIe SIÈCLE.

II.

Dans un précédent article (*), nous avons essayé de démontrer deux choses et de réfuter deux idées qui nous paraissent doublement erronées. Nous prétendons :

1° Qu'il y a eu des *poëtes* et une littérature française avant le XVIIe siècle; que ces poëtes et cette littérature n'étaient pas aussi grossiers que les critiques modernes ont bien voulu le dire — entre autres Boileau; — que depuis le XIIe siècle jusqu'au XVe ils connaissaient parfaitement tous les rythmes, qu'ils avaient posé presque toutes les règles de la versification française, ainsi que nous l'avons déjà dit, que non-seulement les formes de leur langage, aussi bien que le fond de leurs idées, n'ont pas toujours été dédaignées des poëtes leurs successeurs ;

2° Qu'il y a eu prééminence, — remarquez que je ne dis pas *priorité*, bien que je le croie, — des *trouvères* sur les *troubadours*, autrement dit de *langue d'oc* sur la *langue d'oil;* que les troubadours se sont toujours fait connaître par des poésies légères et licencieuses, tandis que les trouvères ont constamment traité des sujets historiques — tels que les *romans du Rou, du Brut, du Renart, de la Rose*, tels que la *Conquête des rois anglo-saxons, de Jérusalem*, et la *Chronique ascendante*, — c'est-à-dire, en un mot, qu'ils ont créé le roman historique et le poëme épique. Voilà l'opinion que nous avons soutenue, les faits que nous avons avancés, en les appuyant de preuves authentiques; nous allons essayer de la développer plus complétement, en parcourant rapidement les siècles postérieurs.

Nous devons avouer, toutefois, que le XIVe siècle ne fut pas favorable aux progrès des lettres et que le goût poétique de la nation française se ralentit considérablement. Il fut même, je ne dirai pas étouffé, mais au moins considérablement contenu : d'une part, par les implacables guerres entre la France et l'Angleterre qui remplirent ce siècle et une partie du XVe, de l'autre, par la révolution immense qui s'était opérée dans les mœurs de la nation française. Les superstitions et les préjugés avaient pénétrés de toutes parts au sein des masses, et la scholastique imbécile qui s'était introduite dans l'Université avait abruti le corps enseignant. On passait sa vie en discussions puériles sur les mots, au lieu de se livrer aux études sérieuses sur les choses, et rien, absolument rien de ce qui pouvait être utile aux usages de la vie privée, n'était enseigné dans les écoles publiques (**). En revanche, les traductions abondèrent. Nicolas Oresme traduisait par ordre de Charles V quelques livres d'Aristote fort en vogue à cette époque dans l'Université. Raoul de Presles, conseiller et maître des requêtes au palais du roi, translatait en langue vulgaire la Bible et quelques livres de saint Augustin (***); le père Benoit, prieur de Ste-Geneviève, faisait également pour ses moines une traduction du même Père, parce que, disait-il, plusieurs d'entre eux n'entendaient plus le latin. On voit à quel degré d'avilissement les lettres étaient tombées (*). L'espèce d'exorde, surtout, qui précède la traduction du père Thomas Benoît, nous paraît un petit chef-d'œuvre du genre, digne d'être conservé.

« Por l'amour de vous, très chiers frères,
En françois a traduit ce latin.
Jas mis en langage vos mères
Es mandements saint Augustin,

« Lequel fust très-noble docteur,
Lettré et excellent sur tous.
A la gloire notre Seigneur
Soit ce, et au proffit de tous.

« J'ai sa rieule un tantet rimée,
Por meins desplaire à vostre estude,
Et en marge un peu déclarée
Por estre à l'entendre meins rude.

« La rime en maint lieu n'est pas gente,
Ains mieulx vault rudement rimer,
Ou sens de l'acteur et entente
Qu'an aultre son léonimer (**).

« Maints mòs y a en mainte clause
Translatez — près de la lettre;
En lèvre vous dirai la cause (***).
Du meins ni ai rien volu mestre.

« Lisez la et l'estudiez
C'est la sente qui a Dieu meine.
Tenez la, et por moi priez.
Si n'aurai pas perdu ma peine.

« Dieu en sa grant miséricorde
La vous oterait si bien tenir
En bonne paix et en concorde
Qu'à sa gloire puissiez venir. »

Christine de Pisan, Gaston de Foix, Alain Chartier, Jean Froissart et Charles d'Orléans, petit-fils de Charles V, neveu de Charles VI, père de Louis XII et oncle de François Ier, appartiennent par la date de leur naissance à cette période sombre; mais par leurs travaux nous devons les classer dans le XVe siècle, puisqu'en 1401 Charles d'Orléans avait à peine neuf ans et Alain Chartier 12. Christine de Pisan et Froissart peuvent seuls y être raisonnablement rangés.

(*) Voir la feuille première de ce volume, page 2.

(**) Simonde de Sismondi, *Hist. des Français*, t. XI, pag. 443.

(***) « *Translulit de latino, idiomâ vulgare seu gallicum, Bibliam et librum Augustini : de civitate Dei.*» — *Acad. des Inscrip.*, t. XVIII, p. 740. — Nous possédons également un témoignage précieux à l'égard des traductions qui ont été faites par ordre de Charles V. Christine de Pisan, qui vivait à la cour, nous dit, en parlant du goût prononcé que le roi avait pour les lettres : « Dont pour ceste cause fist par solennels maistres souffisans en toutes les sciences et ars, translater de latin en françois tous les plus nobles livres : si, comme la Bible en III manières : c'est assaveoir ; le texte, et puis le texte et les gloses ensemble; et puis d'une manière allégorisée. Item le Grand Livre de saint Augustin : *De la Cité de Dieu*. Item, etc. etc. » — Christine de PISAN. Manuscrits 1668, fo 4. — *Mém. de l'Acad.*, t. II, p. 742. — Nous devons en outre faire remarquer que Tite-Live, Valère-Maxime et une foule d'autres classiques furent traduits par ordre de ce prince, lequel essaya de donner un peu d'impulsion au mouvement léthargique de la nation.

(*) L'abbé Le Bœuf nous apprend que vers la même époque à peu près (1332), Pierre Roger, archevêque de Rouen, ayant été invité par Anne de Bourgogne, femme de Philippe de Valois, à traduire quelques Pères de l'Église, le pape Jean XXII fut obligé d'en charger Gautier de Dijon, parce que Roger ne savait pas un mot de latin. — L'abbé LE BOEUF, *Traduct. qui ont été faites depuis le IXe siècle.*

Il ne faut pas conclure de là, toutefois, qu'il y ait contradiction à ce que nous avons dit précédemment, que l'Université forçait ses élèves, dans les colléges à ne parler que latin ; c'est une preuve évidente, au contraire, de l'anarchie que nous signalons dans les lettres à cette époque. D'un côté, il y avait le progrès qui s'efforçait de retenir. — La réaction d'alors, c'était l'université aux prises avec sa scholastique stupide.

(**) Léonimer veut incontestablement dire ici des vers léonins. Le père Benoit, après tout, ne se fait pas illusion; il a la conscience de ce qu'il fait, puisque nous le voyons avouer naïvement que sa rime *n'est pas gente*.

(***) Cette tournure de phrase qui est bien de l'époque, veut dire : *je vous expliquerai de vive voix.*

Froissart est né à Valenciennes en 1333, et Christien de Pisan à Venise, en 1368. On se demandera sans doute, avec quelque raison, comment on a fait de Christine de Pisan un poëte français. Le voici : Elle vint, à l'âge de cinq ans, à la cour de Charles V, où son père fut appelé en qualité d'astronome; ce que l'on appelait alors *astrologien*. Après la mort de son père et du roi son protecteur, elle resta à la cour de Charles VI, dont elle écrivit l'histoire. Elle produisit, en outre, un nombre de poésies assez considérable : ce sont là ses doubles droits à être classée parmi les trouvères français. Elle fut, au reste, avec Froissart, le seul flambeau qui éclaira la fin de ce siècle, et l'on se demande même si, sans eux, il n'y aurait pas eu nuit noire complète.

Froissart est bien plus connu comme historien que comme poëte. Ses grandes chroniques de France l'ont mis au rang des meilleurs historiens de son temps, tandis que ses poésies, ne se composent que de quelques *rondels* et de quelques *virelais*. A la vérité, ils sont charmants; et si l'on veut admettre le principe de la qualité et non de la quantité, on reconnaîtra bien vite qu'ils sont plus que suffisants pour en faire un trouvère distingué. Nous n'en citerons qu'un, mais des meilleurs, puisque l'idée sur laquelle il roule est passée en proverbe.

« On doit le temps ainsi prendre qu'il vient :
Tout dit que pas ne dure la fortune.
Un temps se part, et puis l'autre revient :
On doit le temps ainsi prendre qu'il vient.

« Je me conforte en ce qu'il me souvient
Que tous les mois avons nouvelle lune :
On doit le temps ainsi prendre qu'il vient;
Tout dit que pas ne dure la fortune. »

On conviendra que ce sont là de charmants vers, bien faits, bien spirituels, bien dégagés, et surtout parfaitement rimés. Que de rondeaux faits depuis lors ne valent pas celui-là !

Les poésies de Christine de Pisan sont beaucoup plus considérables que celles de Froissart. On connait d'elle une quantité très-grande de ballades, d'*épistres*, de poésies légères, etc.

« Cent ballades j'ay cy escriptes
Très toutes de mon sentiment.

— dit-elle quelque part ; mais ses *dicts moraux à son fils*, sont une de ses pièces les plus remarquables et les plus justement appréciées. Ces dicts moraux sont autant d'enseignements qu'elle lui donne pour *se bien et loyaument* conduire, et surtout pour se mettre en garde contre les séductions de la vie. Les conseils les plus sages, les sentiments d'honneur les mieux sentis, les plus généreux, y sont exprimés avec une délicatesse et un charme de diction que l'on retrouve rarement dans les poëtes de tous les temps. Nous citerons quelques strophes ; on sait que c'est à son fils qu'elles s'adressent :

« Ayes pitié des pauvres gens
Que tu voys nuz et indigens,
Et leur aydes quant tu porras ;
Souviengne-toi que tu morras !

« Tiens ta promesse et très peu jure,
Gardes que sois trouvé parjure;
Car le menteur est mescreu
Et quand vrai dit il n'est pas creu.

« Si est par fortune desmis
D'office, et à pouvreté mis,
Pense qu'on se mourt en pou d'heure,
Et qu'au ciel est nostre demeure.

« Se tu scays que l'on diffames
Sans cause, et que tu ayes blasmes,
Ne t'en couroucs, fay tousiours bien,
Car droit vaincra, ie te dys bien.

« N'entreprends sans conseil des sages,
Grants faits, ne périlleux passages,
Ne chose où il chée grant doubte ;
Fol est qui péril ne redoubte.

« Ne laisse pas que Dieu servir,
Pour au monde trop asservir;
Car biens mondains vont à défin,
Et l'ame durera sans fin. »

Rien ne manque à ces préceptes, rien ; et certes, peu de taches déparent ces poésies qui, au rare mérite d'une philosophie pure et chrétienne, joignent encore celui d'une facture élégante et d'une expression souvent aussi pittoresque que recherchée.

Olivier Basselin, le créateur du *Vau-de-Vire*, dont on a fait depuis le vaudeville, est, sans contredit, l'une des plus grandes figures originales de la fin de ce siècle et du commencement du xve. Il a toute la finesse, toute la bonhomie, toute la verve des meilleurs chansonniers modernes. S'il y eût eu un *Caveau* à vin à la fin du xive siècle, évidemment Basselin eût mérité l'honneur d'en être le président. Il est *humoriste* dans toute l'acception du mot. Il avait une haine si violente de l'eau, qu'il n'a négligé aucune occasion de la tourner en ridicule au profit du cidre et du vin. Jamais il ne fait un vau-de-vire sans lui lancer quelque boutade.

« On m'a défendu l'eau, au moins en beuverie,
De peur que je ne tombe en une hydropisie;
Je me pends si j'en boys!
En l'eau n'y a saveur : prendrais-je pour breuvage
Ce qui n'a point de goust? mon voisin qui est sage
Ne le fait que je croy. »

L'invocation adressée à son nez est un chef-d'œuvre du genre comique.

« Beau nez dont les rubis ont cousté mainete pipe
De vin blanc et clairet,
Et duquel la couleur richement participe
Du rouge et du violet ;

—

« Gros nez qui te regardes à travers un grand verre,
Te juge encor plus beau :
Tu ne ressemble point au nez de quelque hère
Qui ne boit que de l'eau.

—

« Un coq d'Inde sa gorge a toy sanblable porte,
Combien de riches gens
N'ont pas si riche nez! Pour te peindre en la sorte,
Il faut beaucoup de temps.

—

Le verre et le pinceau duquel on t'enlumine,
Le vin est la couleur.
Dont on t'a peint ainsi plus rouge qu'une guisne,
En beuvant du meilleur.

—

« On dit qu'il nuit aux yeux : mais seront ils les maistres?
Le vin est guarison
De mes maux; j'aime mieux perdre les deux fenestres
Que toute la maison. »

Mais ce qui caractérise encore mieux le talent original de Basselin, c'est l'idée qu'il a développée dans sa chanson intitulé *le siége de Vire*. Les ennemis assiégent la ville; tout le monde est en émoi. Seul l'ivrogne qu'il fait parler en cette grave circonstance, ne trouve rien de mieux à dire ni rien de plus précieux à sauver que les fu-

tailles. Puis, comme il a peur de ne pouvoir le faire à temps, il conseille de les boire.

« Tout à l'entour de nos remparts
Les ennemys sont en furie;
Sauvez nos tonneaux, je vous prie!
Prenez plus tost de nous, soudards,
Tout ce que vous avez envie :
Sauvez nos tonneaux, je vous prie!

—

« Nous pourrons après en beuvant
Chasser notre merencholie :
Sauvez nos tonneaux, je vous prie!
« L'ennemy qui est cy devant
Ne vous veut faire courtoisie.
Vuidons nos tonneaux, je vous prie!

—

« Au moins s'il prend notre cité,
Qu'il n'y trouve plus que la lie :
Vuidons nos tonneaux, je vous prie!
Deussions-nous marcher de côté,
Ce bon cidre n'espargnons mie :
Vuidons nos tonneaux, je vous prie!

Il est impossible d'être plus gai, meilleur enfant, plus charmant ivrogne, plus spirituel buveur! On voudra donc bien reconnaître avec nous et admettre un fait incontestable : c'est que si le XIVe siècle a été dans sa première moitié, sobre de grands hommes et de poëtes d'un vrai mérite, il s'est amplement dédommagé dans la seconde, en léguant à la postérité les noms de Jean Froissart, d'Olivier Basselin, de Gaston de Foix et de Christine de Pisan.

La période suivante accuse un progrès plus manifeste encore. Ce ne sont plus les hésitations, les tâtonnements, les incertitudes de langage, remarqués dans les œuvres de quelques poëtes antérieurs; la langue prend une forme stable, régulière; le rythme se ploie à des exigences prosodiques plus sévères, et le XVe siècle s'ouvre au milieu d'une trilogie remarquable de poëtes dont les noms et les œuvres répondent à trois grandes formes de l'art moderne :

La poésie lyrique et didactique, dans Alain Chartier;

La poésie légère, gracieuse, idyllique, dans Charles d'Orléans;

La poésie satirique, dans Martial d'Auvergne et François Villon.

On a fait autre chose, sans doute, depuis; mais on n'a peut-être pas fait beaucoup mieux. Nous allons d'abord examiner ces trois grandes figures littéraires, puis ensuite nous passerons à une série de poëtes secondaires et tertiaires fort pittoresques et fort divertissants.

Alain Chartier est l'homme de tout le XVe siècle dont la réputation a eu le plus d'éclat et dont les œuvres ont exercé le plus d'influence sur le goût. Non-seulement il était poëte, mais encore il était historien et parfait orateur, à tel point que de son vivant il fut surnommé *le père de l'éloquence française* (*). Un seul fait suffirait pour le rendre à jamais illustre s'il ne l'était pas; c'est le baiser que lui donna Marguerite d'Écosse, — femme du dauphin devenu plus tard Louis XI, — un jour qu'elle le rencontra endormi dans une des salles du Louvre. Ce n'est pas l'homme que j'ai embrassé, répondit-elle à ceux qui s'étonnaient d'une pareille marque de faveur, « *mais la bouche de laquelle sont yssus tant d'excellens propos, matières graves et parolles eslégantes.* » Le fait est que ce ne pouvait être excès de passion mal contenue, car Alain Chartier a toujours passé pour l'homme le plus laid de son siècle; les historiens sont unanimes à cet égard. Mais il n'en est pas moins vrai que nul poëte, pendant sa vie, ne jouit d'une plus haute considération. Estienne Pasquier, l'un des meilleurs chroniqueurs de son temps, commence ainsi le dix-huitième chapitre du Ve livre de ses *Recherches sur la France* :

« Le subjet de ce chapitre sera de maistre Alain Chartier, autheur, — non de petite marque; soit que nous considerions en luy la bonne raison de parler et de mots exquis, soit que nous nous arestions à la gravité des sentences. Grand poëte de son temps et encore plus grand orateur. »

Notez que c'est déjà la postérité qui parle par la bouche de Pasquier, puisque cet historien appartient par la date de sa naissance à la première moitié du XVIe siècle. Personne, du reste, n'a contesté le mérite d'Alain Chartier, même parmi ceux qui vivaient de son temps. Martin-Franc, l'un de ses contemporains, poëte comme lui, s'écrie dans un accent de vérité enthousiaste :

« Lisez souvent au Bréviaire
Du doux poëte Alain Chartier. »

En effet, ses œuvres étaient en telle vénération que Jean Le Masle, qui a publié un commentaire sur *le Bréviaire des nobles*, et qui vivait un siècle après lui, nous apprend que dans son temps on forçait encore les jeunes Pages à en réciter chaque jour des morceaux (*).

Le *Bréviaire des nobles* est un poëme didactique dans toute l'acception du mot; c'est un enseignement permanent, auquel l'auteur se livre en faisant l'énumération de toutes les qualités qui constituent la vraie noblesse. Il nous est impossible de citer des fragments de ce poëme; nous indiquerons quelques strophes de l'idylle placée en tête du *livre des Quatre-Dames*, qui lui fut inspiré par la célèbre bataille d'Azincourt, afin de donner une idée exacte de la poésie du père de l'éloquence française au XVe siècle.

« Pour oublier merencholye
Et pour faire chière plus lie
Ung doulx matin aux champs issy.
Au premier jour qu'amour rallie,
Le cœur, en la saison jolie,
Fait cesser ennuy et soucy.
Si alloy tout seulet ainsy
Que j'ay de coustume et aussy,
Marchai l'herbe poignant menue
Qui mist mon cœur hors de soucy,
Lequel avait été transy
Longtemps par liesse perdue.

—

« Tout autour oiseaux voletoient
Et si très doulcement chantoient
Qu'il n'est cœur qui n'en fut joyeux;
Et en chantant en lair montoient
A lestrivée, à qui mieulx mieulx;
Le temps n'estoit mie nueux;
De bleu estoient vestus les cieulx
Et le beau soleil cler luisoit;
Violettes croissoient par lieux,
Et tout faisoit ses devoirs tieux
Comme nature le duisoit.

(*) Alain Chartier est né à Bayeux en 1386, selon quelques historiens, et en 1388 selon Pluquet. Ce dernier indique même la *rue du Goulet* comme étant le lieu de sa naissance. En effet, depuis 1842, une plaque de marbre noir, portant une inscription relatant le fait, a été placée dans cet endroit, par la Société des sciences, arts et belles-lettres de Bayeux. Pendant sa vie, ainsi que nous l'avons dit, Alain Chartier fut surnommé le *père de l'éloquence française*; aussi, tous les vieux historiens ne parlent-ils de lui qu'avec un respect excessif. André Duchesne l'appelle *excellent orateur*, *noble poëte* et *très-renommé rhétoricien*; et Pasquier, dans ses recherches, va même jusqu'à dire qu'il mérite d'être mis en *parangon avecques l'ancien Sénèques de Rome*; enfin Marot, dans ses poésies, le désigne aussi par ce vers :

« Le bien disant en ryme et prose Alain. »

Voir DUCHESNE, édit. de 1617. — Jean Bouchet, *Annales d'Aquitaine*. — PASQUIER, liv. V, chap. XVIII. Thom. SIBIL., *Art poét.*, p. 9. — Fréd. PLUQ., *Essais historiques sur Bayeux*. — Goujet, *Biblioth. franç.* t. IX, p. 155. — Auguis, *les Poëtes franç.*, t. II, p. 177.

(*) Delarue, *Essai sur les bardes*, etc., t. III, p. 243.

« En buissons oiseaux s'assembloient
L'un chantoit les autres doubloient
Leurs gorgettes, qui verboyoient
Le chant que nature a appris.
Et puis l'un de l'autre s'embloient,
Et point ne s'entre-ressembloient
Tout en y eux que ilz sembloient
Fors a être en nombre compris. »

On ne peut nier qu'il y ait dans ces vers une grâce et une fraicheur d'expression que l'on ne retrouve que dans les meilleurs poésies de Charles d'Orléans.

Nous l'avons considéré surtout comme homme sérieux, comme historien, comme poëte lyrique; c'est de ce côté que nous allons l'examiner. Le *Lay de paix, le livre des Quatre-Dames* et son *Traité de l'Espérance* ou *Consolations des trois vertus, Foi, Espérance et Charité*, suffiraient pour nous prouver sa supériorité, si elle avait besoin d'être établie. Citons toutefois quelques lignes. On sait que dans son lay de la paix il se montre profond philosophe et déplore les malheurs de la guerre.

« Dieux, quelz maulx et quelz dommages,
Quelz meschiefz et quelz outrages,
Quelz pillages
Sont venus par vos débatz (*).

Et il ne se contente pas de manifester sa pensée en vers — ainsi que le fait remarquer avec justesse un critique moderne (**) — « il la dit encore en prose. Il gourmande la noblesse sur son peu de courage, le clergé sur son ambition, le peuple sur sa défiance; et quand, après la guerre, la France s'est enfin relevée, il reprend la plume pour prêcher la paix à tous ou pour leur tracer des règles de conduite.

Ce fut alors qu'il fit *le Bréviaire des nobles* dont nous avons déjà parlé. Il nous parait difficile de s'élever à une plus grande hauteur d'idées, et l'on nous ferait plaisir si l'on voulait nous citer, parmi les poëtes du temps, quelque chose de comparable aux ballades qui composent ce poëme. Suivant Alain Chartier, les qualités qui doivent distinguer la noblesse sont l'honneur, la foi, la droiture, la prouesse, la courtoisie, la largesse, la sobriété, la persévérance, etc. Une ballade est affectée à chanter chacune de ces vertus. Citons quelques strophes de celle qui est consacrée à l'*honneur*, car, ainsi qu'il le dit fort bien, c'est la vertu par excellence : « *C'est le bien qui les aultres surmonte.* »

« Haut trésor est l'amour de noblesse,
Son espargne, sa premiere richesse,
Et ce qu'un cœur noble doit désirer
Son seûr-conduit, sa guide, son adresse,
Son reconfort, son plaisir, sa liesse
Et le le mirouer la où se doit mirer.
Rien ne pourrait ung bon cueur empirer;
S'il aime honneur jamais il n'aura honte,
Car c'est le bien qui les aultres surmonte. »

(*) Nous ferons remarquer ici une singulière coïncidence. Casimir Delavigne, dans sa première *Messénienne*, a exprimé en d'autres termes à peu près la même idee.

« Nous devons tous nos maux à ces divisions
Que nourrit notre intolérance ;
Il est temps d'immoler au bonheur de la France
Cet orgueil ombrageux de nos opinions;
Étouffons le flambeau des guerres intestines. »

(**) M. G. Mancel, conservateur de la bibliothèque de la ville de Caen, dans une étude qu'il a publiée sur Alain Chartier en 1850.

« Qui n'a honneur tost deschiet sa haultesse,
Son loz perist, renommée ne laisse,
Et mespris faict son pouvoir deffiner,
Ou homme fault, perd son nom gentillesse.
Car vergoigne, villenie et rudesse,
Font cueur gentil fremir et soupirer.
On ne peut plus ung bon cueur agréer
Que faindre honneur; qui l'omme a, vertu dompte,
Car c'est le bien qui les aultres surmonte.

—

« Ou honneur est, tort et injure cesse,
C'est le chemin pour venir à prouesse
Qui fait les bons à hault estat tirer,
Et met en eulx attrempée liesse,
Courtois parler et loyale promesse,
Sans varier, chanceler, ne virer.
Trop mieulx vaudrait soy souffrir martyrer
Qu'avarice sur l'honneur d'omme monte :
Car c'est le bien qui les aultres surmonte.

—

« Qui garde honneur, on le doit honnorer,
Nobles hommes tenez en plus grand compte,
Que de thrésor que puissez procurer :
Car c'est le bien qui les aultres surmonte. »

Un homme qui pense et écrit de telles choses est à coup sûr un poëte de talent, et surtout un profond moraliste.

Nous avons dit que Charles d'Orléans était le représentant de la poésie légère, gracieuse, élégante, idyllique, dans cette période littéraire, où l'idylle n'était cependant pas précisément de mode. Mais, soit que sa grande naissance, son entourage, le milieu dans lequel il vivait, aient donné cette tournure particulière à son esprit, soit que les aventures de sa jeunesse l'aient prédisposé à la mélancolie, il n'en est pas moins vrai que le talent poétique de Charles d'Orléans est un des plus frais, des plus galantins, des plus originaux de cette époque reculée.

Jamais sa poésie ne s'est élevée aux hauteurs philosophiques de la pensée d'Alain Chartier ; elle n'est jamais descendue à la rudesse ni à la trivialité cynique de Villon, elle s'est toujours maintenue dans les régions sereines de la ballade, du rondel, de la chanson. S'il hasarde quelquefois un sirvente, c'est-à-dire une bouffée de mauvaise humeur, il s'y montre si timide, si inexpérimenté, que l'on prendrait volontiers sa colère pour un madrigal. Le fond de son talent a quelque chose de fin, de délicat, mais de profondément élégiaque. Il abuse aussi de l'allégorie. Je sais bien que cette fantaisie ne lui est point particulière ; elle est familière à tous les poëtes de son temps. Toutes les vertus, toutes les passions, tous les vices sont constamment personnifiés ; ils marchent, ils agissent, ils parlent comme vous et moi, ils interviennent au milieu de toutes les discussions, de toutes les ballades, de toutes les *chansons*; et si ces personnages ont quelque chose de monotone, ils ont aussi un côté charmant : c'est qu'ils permettent de dire une foule de choses et d'entrer dans une multitude d'*esbats* que le bon goût et la pruderie de notre siècle réprouveraient complétement.

Laissons donc de côté les défauts, et ne voyons, n'admirons que les qualités. Il y a dans Charles d'Orléans, — a dit M. Villemain, dans son *Tableau de la littérature française au moyen âge*, — il y a un bon goût d'aristocratie chevaleresque et cette élégance de tour, cette fine plaisanterie sur soi-même, qui semblent n'appartenir qu'à des époques très-cultivées. Il s'y mêle une rêverie aimable, quand le poëte songe à la jeunesse qui fuit, au temps, à la vieillesse. C'est la philosophie badine et la philosophie de Voltaire dans ses stances à madame du Deffant..... Le poëte, par la douce émotion dont il était rempli, trouve de ces expressions qui n'ont point de date, et qui, étant toujours vraies, ne passent pas de la langue et de la mémoire d'un peuple. Sans doute, quelques empreintes de rouille se mêlent à ces beautés primitives; mais il n'est pas d'étude où l'on

puisse mieux découvrir ce que l'idiome français, manié par un homme de génie, offrait déjà de créations heureuses. »

Après une telle consécration donné au talent poétique de Charles d'Orléans, qu'avons-nous de mieux à faire? — Citer quelques fragment de ballade ou de rondel, de manière à justifier les observations enthousiastes de l'éminent critique moderne. Voici quelques vers charmants sur le printemps, qu'il appelle *le renouveau* :

« Le temps a laissé son manteau
De vent, de froidure et de pluye
Et s'est vêtu de broderie
De soleil, luisant clair et beau.
Il n'y a beste ni oiseau
Qu'en son jargon ne chante ou crie :
Le temps a laissé son manteau
De vent, de froidure et de pluye.

« Rivière, fontaine et ruisseau
Portent en livrée jolie
Gouttes d'argent d'orfavrerie ;
Chascun s'habille de nouveau :
Le temps a laissé son manteau
De vent, de froidure et de pluye. »

Où trouver quelque chose de plus gracieux, de plus frais, de plus élégant, de plus puissant, de plus léger chez les modernes? — En cherchant avec soin, on rencontrerait peut-être aussi bien ; mais à coup sûr on ne rencontrerait pas mieux. Puis, écoutez cet *envoi* de la ballade commençant par ces mots : « *En la forest d'ennuyeuse tristesse* ,» et vous me direz si ce fond de philosophie rêveuse, mêlée de gravité mélancolique, ne se retrouve pas tout entier dans ces quelques vers :

« Aveugle suis; ne scais où aller doye :
De mon baston, afin que ne fourvoye,
Je vais tastant mon chemin çà et là :
C'est grant pitié qu'il convient que je soye
L'omme esgaré qui ne scait où il va. »

Il est inutile de pousser plus loin nos investigations ; il nous semble que ces citations sont suffisantes pour bien faire apprécier le caractère du talent et la physionomie poétique de Charles d'Orléans. Passons à Villon.

François Corbueil, dit Villon, — sobriquet peu flatteur pour lui, puisqu'il signifie escroc, — est un de ces francs vauriens dont la corde doit faire justice, mais, en même temps, un de ces hommes de talent dont l'originalité poétique a tranché d'une manière sensible sur la majorité des œuvres de ses contemporains. Sa franchise étonne, sa rudesse étincelle ; malheureusement sa forme est souvent cynique, et avec la meilleure volonté du monde il est impossible de le suivre à travers les libertés de langage qu'il s'est permises. Nous constaterons seulement qu'il a manié la satire avec verve et qu'il châtiait les abus d'une rude façon. La ballade des *contredits de Franc Gonthier*, qui est une des plus célèbres, *le grand, le petit Testament*, et *les Repues franches*, sont autant de poëmes qui peuvent passer pour des satires de mœurs de la plus rude espèce.

Qu'avons-nous dit, en effet? Que la poésie satirique était née en France sous la plume de Villon, et que Martial de Paris, dit aussi *Martial d'Auvergne*, en partagea le sceptre avec lui. Un siècle plus tard, apparut Mathurin Regnier, lequel le porta avec un peu plus de fermeté ; mais celui-ci ne fut lui-même que la brillante transition qui sépara son règne de celui de Boileau.

Nous croyons inutile de nous arrêter à Jean Marot, à Jean Lemaire, *dit des Belges*, et aux deux Saint-Gelais, Octavien et Mellin, parce que leurs œuvres ne sont pas considérables et que, d'ailleurs, ils n'eurent les uns et les autres qu'une influence fort restreinte sur le goût et les progrès littéraires de leur époque. Les deux Saint-Gelais se contentèrent de piller impunément Charles d'Orléans, et Jean Marot n'a guère qu'une célébrité réelle : celle d'avoir donné à la littérature française Clément Marot son fils.

Mais il est un autre côté de la question sur lequel nous essayerons d'appeler l'attention, parce qu'il nous fera connaître, sous leur véritable jour une foule de poëtes secondaires et tertiaires dont toute l'originalité consistait à faire des tours de passe-passe et des jeux de mots. Ils étaient parvenus, malgré cela, à obtenir un certain crédit. Dans un troisième chapitre, nous passerons en revue tous ces rimailleurs fantastiques, grottesques et hyperboliques. Ce ne sera pas la partie la moins curieuse de notre travail.

J.-A. L.

PRÈS DU TOMBEAU DE MA MÈRE,

AU COUVENT DE ....

Aujourd'hui nous visitons les tombeaux de ceux que nous avons connus ; demain on visitera les nôtres : tels sont les décrets de la Providence.
(Elégie sur la mort de Tamerlan.)

I.

Encor des chants plaintifs et de tristes pensées,
Encor des souvenirs et des larmes versées !
Je viens de visiter l'asile où le Seigneur
Fut le dernier témoin des sanglots de son cœur.
Là, pour se reposer de dix ans de souffrance,
Elle a vécu de foi, d'extase, d'espérance ;
Là, loin des bruits du monde et loin de ses deux fils,
Elle a mouillé de pleurs les pieds du crucifix.

—

De nos vallons en deuil s'enfuyait l'hirondelle,
Timide passereau que le printemps rappelle,
Lorsque je l'entendis pour la dernière fois.
Son amour maternel, répandu dans sa voix,
N'avait jamais trouvé d'effusion plus tendre
Pour penetrer mon âme et pour se faire entendre ;
Son regard si touchant, rempli de ses vertus,
Semblait me dire alors : Je ne vous verrai plus !

II.

Pleine du souvenir de ses douleurs passées,
Le ciel la vit, semblable aux colombes blessées
Qui s'abattent parfois au milieu des forêts,
A l'ombre des autels exhaler des regrets,
Et venir oublier les vains bruits de la terre
Dans ce pieux séjour de calme et de prière.
Aux jours de mon bonheur, oh ! je ne croyais pas
Qu'on entendrait sitôt l'hymne de son trépas.
Pendant que j'essayais ma lyre encor timide,
Le Christ vint se poser sur sa lèvre livide,
Et son âme vola vers l'immortalité,
Sainte par la prière et par l'adversité.

III.

Je veux voir maintenant sa dernière demeure,
Tandis que la fleur brille aux rayons du couchant,
Tandis que l'airain pleure
Dans la tour du couvent.

—

Monument douloureux, humble croix funéraire,
Où tout vient me parler d'espérance et de foi,
Tombe où l'on conduisit le cercueil de ma mère,
Je suis seul avec toi !

Le jour, en t'éclairant de sa clarté mourante,
Trace des sillons d'or sur la splendeur des cieux ;
Tu me parais encor plus triste et plus touchante
Sous l'éclat de ses feux.

—

Loin des bruits d'une foule aux clameurs insensées,
Avant que le Seigneur ne l'eût conduite au port,
Son âme nourrissait de lugubres pensées
Dans ce champ de la mort.

—

Souvent elle y venait à l'heure où les ténèbres
Ramènent dans les cieux les étoiles des nuits ;
Son pied plus d'une fois courba des fleurs funèbres
A la place où je suis !

—

Comme tout a changé ! quelle voix pouvait dire,
Quand mon front recevait les baisers du berceau,
Que je viendrais pleurer avec ma jeune lyre
Auprès de son tombeau ?

—

J'étais toujours joyeux au matin de mon âge ;
Mon cœur était rempli d'innocence et d'amour ;
Mais la joie est semblable aux éclairs d'un orage
Vers la fin d'un beau jour.

—

Ici l'eau du Seigneur tomba des mains du prêtre ;
Ici j'ai devant moi la croix d'un Dieu martyr ;
Ici j'aime à verser des pleurs qu'on sent renaître
Lorsqu'on a vu mourir.

—

Ici je viens nourrir ma douleur solitaire ;
Je viens me rappeler qu'au printemps de leurs jours,
Ses deux fils n'ont pas vu son doux regard de mère
S'éteindre pour toujours !...

—

Oh ! non, regard divin, tu dois revivre encore !
En s'appuyant sur moi, l'espérance me dit
Que je te reverrai brillant comme une aurore
Aux champs du paradis.

—

Elle a déjà quitté le monde où Dieu me laisse
Gémir dans mon exil et désirer le ciel ;
Mais la foi me fait boire avec moins de tristesse
Mon calice de fiel.

—

Cette divine foi qu'on trouve sous le chaume
Et que l'on trouve aussi sous des lambris dorés,
Répand, dès le matin, la douceur de son baume
Sur tous les cœurs brisés.

IV.

Déjà je vois briller plus loin de moi que d'elle
Ces globes dont l'éclat enchante l'univers ;
Déjà la blanche lune, à son retour fidèle,
S'avance dans les airs.

—

J'accomplis aujourd'hui le saint pèlerinage
Dont l'amour maternel me faisait un devoir.
Plus d'une fois encor, cyprès de cette plage,
Je reviendrai vous voir.

—

O toi qui m'embrassais quand nous pleurions ensemble,
Quand la mort vint frapper mon père et ton époux,
A la clarté des feux que le Seigneur rassemble,
Vois ton fils à genoux !

Veille sur cette foi que ton cœur m'a donnée,
Pour que je meurre en paix sous l'œil du Créateur,
Pour que ma lyre en deuil ne soit pas profanée
Aux autels de l'erreur.

—

Couvre tes deux enfants de ta sollicitude ;
Dirige tous leurs pas vers les champs du salut,
Vers le bonheur du ciel, vers la béatitude
Réservée aux élus.

—

Tu reçus en mourant l'immortel diadème.
Ma mère, soutiens-nous, afin que nous soyons
Aussi pieux qu'aux jours où tu plaçais toi-même
L'eau sainte sur nos fronts.

—

Prenez vos plus doux bruits devant ce mausolée,
Brises qui parcourez ces chemins de douleur !
Unissez vos soupirs sous la voûte étoilée
Aux accents du malheur !...

—

Dans les bois d'alentour règne une paix profonde.
Mon cœur est accablé de la grandeur de Dieu.
Tombeau silencieux, berceau d'un autre monde,
Croix du Sauveur... adieu !

JULES BAILLY.

PARTIE HISTORIQUE.

LE KREMLIN EN 1839.

TRADUIT DU

VOYAGE EN RUSSIE

du savant Italien Baruffi.

Le Kremlin ou Kreml, dont le nom en russe signifie fort ou forteresse, est situé sur une hauteur ; des murs épais, percés de meurtrières et garnis de tours en briques vertes et jaunes, l'entourent de toutes parts. L'origine du Kremlin remonte à l'année 1491 ; il a été presque entièrement construit par des architectes italiens, et c'est un Milanais, nommé Piétro Solari, qui a mis la dernière main aux remparts. L'usage qu'ont les Russes de recouvrir souvent leurs constructions de couches de couleurs, ôte au Kremlin l'air de vétusté que son antiquité semblerait devoir lui donner.

Le Kremlin, c'est une ville dans une ville, c'est la capitale d'une capitale ; le grand nombre des églises et des palais qui l'encombrent, en font comme le sanctuaire de l'ancien empire moscovite. Il renferme quatre grandes églises, deux couvents, les anciens palais du saint-synode, celui du sénat, le trésor, l'arsenal et deux nouveaux palais impériaux.

Les premiers objets qui frappent les yeux des voyageurs, ce sont les nombreuses coupoles dorées des églises et celles des tours de Jean-le-Vieux (Jean Velicki), qui reluisent en l'air comme des soleils et dominent tout Moscou. Tout autour de l'arsenal gisent, témoins muets aujourd'hui de la sanglante catastrophe de 1812, de nombreux canons arrachés aux neiges qui les avaient ensevelis. Tout auprès on remarque une merveille de l'art : c'est un canon gigantesque coulé en 1586 par un Russe. Cette magnifique pièce qui probablement n'a jamais été essayée, pourrait, dit-on, lancer des boulets du poids de quarante-deux quintaux.

Non loin de là on peut voir un autre monument colossal, la célèbre cloche, que son poids de 400,000 livres avait enfoncée en terre. Il y a deux ans qu'elle en a été retirée pour être placée sur un large pié-

destal élevé de quelques pieds au-dessus du sol. Les histoires et les contes relatifs à cette cloche, qui, vue de loin, parait une colline de métal, rempliraient des volumes. Il semble établi qu'elle a été fondue sur le Kremlin même, mais nul n'a jamais entendu le son qui devait retentir dans tout le duché de Moscou, car elle est née muette; elle s'est fêlée au moment du refroidissement du métal. La fêlure est assez large pour que l'intérieur de la cloche puisse être éclairé; c'est de l'intérieur qu'il est curieux d'examiner ses monstrueuses proportions, elle n'a pas moins de vingt pieds de hauteur et soixante-dix de diamètre.

Pour voir la ville, je montai au haut de la tour d'Ivan Velicki. La coupole dorée de cette tour était autrefois surmontée d'une croix magnifique que Napoléon en a fait descendre pour la transporter à Paris. Cette croix n'a pas été retrouvée et n'a pas été remplacée. Du haut de la tour, je vis le riche et pompeux spectacle qu'avaient vu le Français, lorsque, après avoir traversé de vastes plaines désertes, Moscou, la ville sainte du Nord, la grande capitale inconnue jusqu'à la fin du XVIIe siècle à l'Europe occidentale, se leva à leurs yeux comme par enchantement au milieu des déserts neigeux.

Je me figurais le ravissement de ces vaillantes légions croyant toucher au port et n'avoir plus qu'à jouir d'une victoire achetée par tant de travaux surhumains. Et je cherchais des traces du sublime incendie, les débris de ces milliers de maisons écroulées sur les têtes des vainqueurs; tout cela a disparu, aucune ruine ne rappelle l'imposant sacrifice d'une ville à la patrie. Ces ruines me manquaient, je l'avouerai: la Moscou de mes rêves, c'était la Moscou en feu, la Moscou s'offrant elle-même en holocauste pour sauver la Russie.

J'avais vu à Paris un très-beau panorama de l'incendie de Moscou; la ville nouvelle, celle qui, comme le phénix, a puisé dans sa cendre une nouvelle vie, ne ressemble plus à l'ancienne. Vue des hauteurs, l'ancienne Moscou devait présenter un coup d'œil assez singulier. La masse de ses maisons de bois, les nombreux jardins enclos dans son enceinte, devaient lui donner l'aspect d'un village monstrueux et sans fin : c'est une ville aujourd'hui belle et régulière, belle encore de son passé, belle aussi du présent.

Le terrain sur lequel est construite Moscou est inégal et composé de collines rapprochées à peu près comme le terrain qui supporte Rome, la ville aux sept collines. Avec ses milliers de toits couverts de plaques de fer, entre lesquels serpente la verdure des jardins; avec ses maisons aux façades jaunes ornées d'innombrables colonnes, avec son hospice des enfants trouvés, qui, à lui seul, forme une petite ville; avec ses nombreux couvents, ses églises plus nombreuses encore, ses tours surmontées de riches coupoles étincelantes de peintures aux vives couleurs et de plaques d'or et d'argent qui projettent au loin la réverbération de la lumière, et sur ces coupoles des croix dorées aux bras desquels pendent, comme ornements, de longues chaînes de métal; avec les longues lignes tirées au cordeau que les rues dessinent au travers des édifices, avec la Jansa et la Moskowa et leurs ponts bizarres, Moscou présente le spectacle d'une gigantesque mosaïque, un tohubohu étrange, admirable, indescriptible, qui donne le vertige et reporte l'imagination sur les contes arabes ou les contes de fée dont on berce l'enfance. Ajoutez à cela que peu de jours auparavant, toutes les maisons avaient été repeintes à neuf par ordre de la police, parce qu'on attendait la visite de l'empereur. Moscou, vue ainsi sous ses habits de fête, paraissait une ville née de la veille, mais née tout d'une pièce, comme si la terre se fût ouverte pour la laisser paraître.

Sous les murs du Kremlin je n'aperçus aucune trace des eaux troubles et bourbeuses de la Nélima, qui dans le panorama parisien baigne le pied de la forteresse : la place où coulait le ruisseau est occupée par des jardins. J'appris qu'un canal souterrain avait été ouvert aux eaux de la Nélima; et les émanations pestilentielles et malsaines qui empestaient autrefois le Kremlin et une partie de la ville, ont été remplacées par un air pur et, pendant la belle saison, embaumé du doux parfum des fleurs.

Le Kremlin devint bientôt ma promenade favorite. Je le visitais presque tous les jours, souvent le soir au clair de la lune. Quel que soit le point choisi pour examiner la vieille citadelle, elle apparait toujours belle et pittoresque. Elle a quelque chose d'oriental qui surprend au premier coup d'œil et lui donne un charme tout particulier.

Les dévastations que lui infligea la colère de Napoléon qui avait donné ordre de la faire sauter lors de sa retraite, sont entièrement effacées; on n'en apercevrait plus la moindre trace, s'il n'avait dû rester un monument de l'aveugle colère d'un grand homme; la magnifique coupole de la tour d'Iwan, que la commotion avait comme soulevée, n'a pas repris, en retombant, sa première attitude; elle est légèrement inclinée.

Le nouveau palais impérial que l'on construit, malgré les efforts de M. Ton, jeune architecte russe plein de talent qui dirige les travaux, ôtera à la forterserse quelque chose de son antiquité. M. Ton, qui a passé plusieurs années en Italie, essaye néanmoins, d'après le vœu de l'empereur, de rapprocher autant que possible le style de ce palais du style de l'ancienne résidence des czars, dont il doit être la continuation.

J'ai vu dans le cabinet de cet architecte les magnifiques dessins préparés pour cette construction. L'intérieur en sera orné avec une étourdissante richesse; l'argent, le bronze, la fonte de fer et le marbre seront employés partout, de sorte que ce palais, de même que la nouvelle église que M. Ton est également chargé de bâtir et dont l'empereur a dernièrement posé la première pierre avec de grandes solennités, compteront au nombre des plus remarquables monuments du vaste empire.

Outre ce grand palais en construction, le Kremlin en contient encore un plus petit que l'empereur a habité à son retour du camp de Borodino. C'est le vieux château des czars. Il est surtout remarquable par l'étrangeté de son architecture. C'est l'œuvre d'un architecte italien nommé Alevisa, qui l'a terminé en 1487. Ce palais a presque la forme d'une pyramide, et du haut de son belvédère on jouit de la magnifique perspective de toute la ville. L'intérieur a été restauré depuis; on y a conservé quelques meubles à l'usage des anciens empereurs : j'y ai remarqué un lit, des tables et des armoires en bois grossier, grossièrement sculptés, mais incrustés d'or et de pierres précieuses.

A côté de ce vieil édifice s'élève le célèbre palais dit *à facettes*. Les Russes le nomment *Granovitaia Palata*, et ils l'ont considéré longtemps comme l'une des merveilles du monde. Toutes les pierres en sont taillées à l'instar du diamant. C'est dans l'une des salles de ce palais que les czars, après leur couronnement, devaient recevoir, assis sur le trône, les félicitations des grands de l'État et des hauts fonctionnaires.

Le palais des patriarches, où le synode, aujourd'hui transporté à Pétersbourg, tenait autrefois ses séances, mérite à peine d'être mentionné, sous le rapport du moins de l'architecture; mais la bibliothèque, que je n'ai pu voir, contient, assure-t-on, des choses extrêmement remarquables. On la dit riche surtout en Bibles manuscrites; une de ces Bibles est, parait-il, la plus ancienne connue. On conserve encore beaucoup d'autres manuscrits de saint Basile, de saint Jean-Chrysostome et de saint Grégoire de Nazianze.

La Trésorerie est un grand palais construit dans le style moderne; c'est depuis 1812, et postérieurement à l'occupation de Moscou par l'armée française, que les trésors et joyaux de la couronne y ont été placés. Pour être admis à visiter la Trésorerie, il faut être muni d'une carte, qui au surplus s'accorde facilement. Dans la première galerie on trouve les bustes des rois de Pologne : ils y ont été apportés depuis la dernière guerre des Russes contre ce malheureux peuple. Un magnifique escalier conduit aux appartements du premier étage, où sont conservés un grand nombre d'objets remarquables par leur mérite comme œuvres d'art, par le fini du travail ou les souvenirs historiques qui s'y rattachent. Toutes les salles sont ornées de trophées d'armes et de drapeaux, conquis sur différents peuples et à des époques diverses. Là aussi figurent les présents faits aux czars par les shahs de Perse, les sultans, les khans des Tartares et les hetmans des Cosaques; ce sont, en général, des selles et des harnais couverts d'or et de pierreries.

Une pièce très-vaste renferme une collection de vases d'or et d'argent de toutes les grandeurs et de toutes les formes. La grande cheminée en argent massif qui orne cette salle est d'une origine plus moderne. Une seconde salle est destinée aux trônes des rois de Pologne, enlevés de Varsovie lors de la dernière guerre; quelques-uns sont en argent, d'autres en ivoire et recouverts de riches étoffes. Un de ces trônes est surmonté d'un dais en or massif; c'est un présent

offert autrefois par un prince persan. On voit aussi dans cette salle le trône à deux siéges des frères Ivan et Pierre, avec une cachette pratiquée derrière : c'est de cette cachette que la princesse Sophie soufflait aux deux princes les réponses qu'ils devaient faire dans les audiences solennelles.

A côté des trônes il y a une prodigieuse quantité de couronnes et de sceptres : les couronnes des royaumes réunis à l'empire russe, d'Astrakan, de Géorgie, de Sibérie, de Kasan, de Pologne; la couronne et le sceptre donnés par l'empereur grec Alexis Commène à Wladimir Monomachos, avec de magnifiques ornements royaux et le riche baldaquin sous lequel eut lieu fort longtemps la cérémonie du couronnement. Au nombre des bâtons royaux, on en montre un terminé par une sorte de poignard. Armé de ce bâton, Jean le Terrible avait l'habitude de clouer à terre les pieds de ceux qui l'importunaient par leurs prières ou des demandes injustes. Le catalogue des objets conservés à la Trésorerie occupe, du reste, tout un volume.

En fait de tableaux, on ne voit guère dans les salles de la Trésorerie que des portraits. Ceux des rois de Pologne sont mêlés à ceux des anciens czars; on y voit aussi figurer le pape Pie VI, le roi de Prusse Fréderic II et Louis XVI. Quelques-uns des portraits des rois de Pologne ne sont pas sans un certain mérite artistique. Mais qu'aurait dit le grand Sobieski si on lui eût prédit qu'un jour son image figurerait comme un trophée de victoire dans le palais des czars? Le portrait de l'empereur Alexandre offre un intérêt particulier; il est entouré d'un cadre en médaillon renfermant des inscriptions en langue russe, et il domine un petit coffret dans lequel sont renfermés tous les documents relatifs à la Constitution donnée en 1815 aux Polonais et sitôt oubliée. Quelques pas plus loin, on aperçoit les habits de Pierre le Grand à côté de la petite chaise à porteurs dans laquelle le roi guerrier Charles XII de Suède assista à la bataille de Pultawa.

Dans une salle du rez-de-chaussée on trouve les chars de couronnement, remarquables par leur antiquité et leur richesse, et un modèle en bois du Kremlin, tel que l'impératrice Catherine II se proposait de le faire construire.

Les édifices du culte compris dans l'enceinte du Kremlin, la grande église de l'archange Saint Michel, celle de la Résurrection, et les églises plus petites des deux couvents, contiennent aussi beaucoup de choses remarquables. Moscou, que Mme de Staël nommait, non sans raison, la Rome tartare, est la ville sainte des Russes; on n'y compte pas moins de quatre cents églises, six cent cinquante chapelles et plus de vingt couvents. La principale église est celle de la Résurrection. C'est dans cette église qu'a lieu le couronnement des empereurs; elle a été construite par un Polonais, nommé Rudolphe Fioraventi, connu en Russie sous le nom grec *d'Aristotes*. Son architecture, mélange du style tartare et du style bysantin, est fort originale. Elle est surmontee de cinq coupoles, ornement extérieur habituel des églises russes.

Tout l'intérieur de l'église de la Résurrection est peint à fresques; elle est ornée en outre de plusieurs tableaux entourés de riches cadres d'or et d'argent. Les têtes colossales du Sauveur et de la sainte Vierge, peintes à fresques comme le reste, ont au premier coup d'œil l'aspect de deux énormes revenants. Saint Christophe, auquel les peintres italiens donnent ordinairement une taille de géant, paraitrait un nain auprès de ces énormes têtes.

Comparée aux autres églises russes qui sont presque toutes petites et basses, celle de la Résurrection est très-grande; mais tandis que la partie inférieure est couverte d'or, de peinture et de velours, les voûtes et les plafonds sont crasseux et enfumés. Les nefs sont parquetées en larges plaques de fer; des lampes brûlent nuit et jour devant les images des saints; celle qui pend au milieu de l'église est d'argent massif et pèse, dit-on, trois mille livres.

Il y a une histoire bizarre pour chacun des objets que renferme cette église. Ainsi, aux deux côtés de la porte faisant face au maître autel, et qui est appelée porte impériale, parce qu'elle ne s'ouvre que pour l'empereur et l'impératrice, il y a deux tableaux. Celui de droite représente le Sauveur; on prétend qu'il a été peint par l'empereur Manuel et qu'il a été transporté à Moscou après avoir figuré dans l'église, aujourd'hui mosquée, de Sainte-Sophie à Constantinople. Le tableau de gauche, qui représente la Vierge, est, assure-t-on, l'œuvre de saint Luc en personne, et il aurait été transporté dans cette église à l'époque où Moscou était menacée par Tamerlan. Deux brillants qui ornent la couronne d'or de la Vierge sont estimés à cent mille florins. On voit encore dans l'église le trône de bois des czars et le siége de marbre des patriarches.

Je n'oublierai jamais l'impression que me fit éprouver l'église de la Résurrection, le soir où je la vis pour la première fois dans toute sa splendeur. Elle était illuminée, comme on dit en Italie, *a giorno*; les nefs étaient remplies de fidèles prosternés, multipliant les signes de croix suivant l'usage de l'Église grecque, et se levant à chaque instant pour retomber à genoux. Les prêtres à longues barbes et couverts de leurs longues et pesantes robes de velours, entonnaient des cantiques que répétaient les chœurs. Tout à coup les grandes portes de l'église s'ouvrirent devant l'autocrate russe et son impériale épouse; tous deux vinrent s'agenouiller dévotement à quelques pas de l'autel et restèrent livrés près d'une demi-heure à une pieuse méditation.

L'église de la Résurrection sert de sépulture aux métropolitains; leurs cercueils recouverts d'un poêle de velours rouge sont continuellement exposés, et réveillent des idées de mort au milieu de cette imposante splendeur.

Le trésor de l'église est très-riche en joyaux, en vases sacrés et en ornements sacerdotaux, donnés par les anciens czars et aussi par Catherine II. Les objets les plus remarquables sont des coupes d'or ornées de camées précieux, et des vases de jaspe, d'agate et d'ivoire d'un travail très-ancien. Les couronnes d'or que les diacres portent dans les cérémonies, doivent les fatiguer horriblement; je pouvais à peine les soutenir des deux mains. On voit encore dans cette église un immense missel écrit en langue slavone sur parchemin; il ne sert que le jour de l'Assomption. Il faut deux hommes robustes pour le porter d'un endroit à un autre. La couverture en métal est ornée de pierres précieuses que l'on évalue à un demi-million de florins. Ainsi le Kremlin possède et la plus grosse cloche et le plus grand livre qui soient au monde.

Lorsque, tout ému encore des magnificences que je venais de voir, je sortis pour la première fois du Kremlin, et que je voulus traverser la Porte-Sainte pour rentrer dans Moscou, un homme me cria d'ôter mon chapeau. En effet, et à cause de la sainteté du lieu, nul, même par le froid le plus rigoureux, ne peut s'engager la tête couverte sous cette voûte sombre qui n'a pas moins de cent pieds de longueur.

(Voir la planche jointe à cette livraison.)

THÉATRE DES GALERIES SAINT-HUBERT.

Jean le Cocher est une des créations les plus heureuses qui aient été faites au théâtre depuis longtemps; comme fonds et comme forme, c'est un des bons drames de M. Bouchardy, qui rarement en fait de mauvais. C'est charpenté de main de maître et il y a des scènes d'un naturel fort saisissant. Peu de pièces, on doit le reconnaître, ont autant le don d'émouvoir et de maintenir aussi longtemps l'attention publique en suspens.

Il n'est donc pas étonnant que *Jean le Cocher* ait obtenu, à sa première exhibition, un succès éclatant, pronostic d'une longue série de représentations, et qui assure en même temps au zélé et intelligent directeur du Théâtre des Galeries, la récompense de ses travaux et des nombreux sacrifices faits, chaque jour, pour nous offrir les prémices de tout ce que la France et la Belgique enfantent de plus estimé et de plus attrayant dans le genre dramatique.

L'heure avancée ne nous permet pas de rendre aujourd'hui un compte détaillé de ces brillantes représentations. Nous nous bornerons à constater que tous les artistes qui y prennent part, méritent un large tribut d'éloges; mais que les honneurs sont généralement et particulièrement pour M. Quélus et Mlle Marty, qui, à chaque scène, soulèvent les applaudissements de toute la salle et excitent un enthousiasme difficile à décrire. Rappels, ovations, rien ne manque à leur triomphe.

Dans quelques jours Mlle Grave va continuer, par ses débuts, à attirer la foule à ce théâtre bien aimé du public.

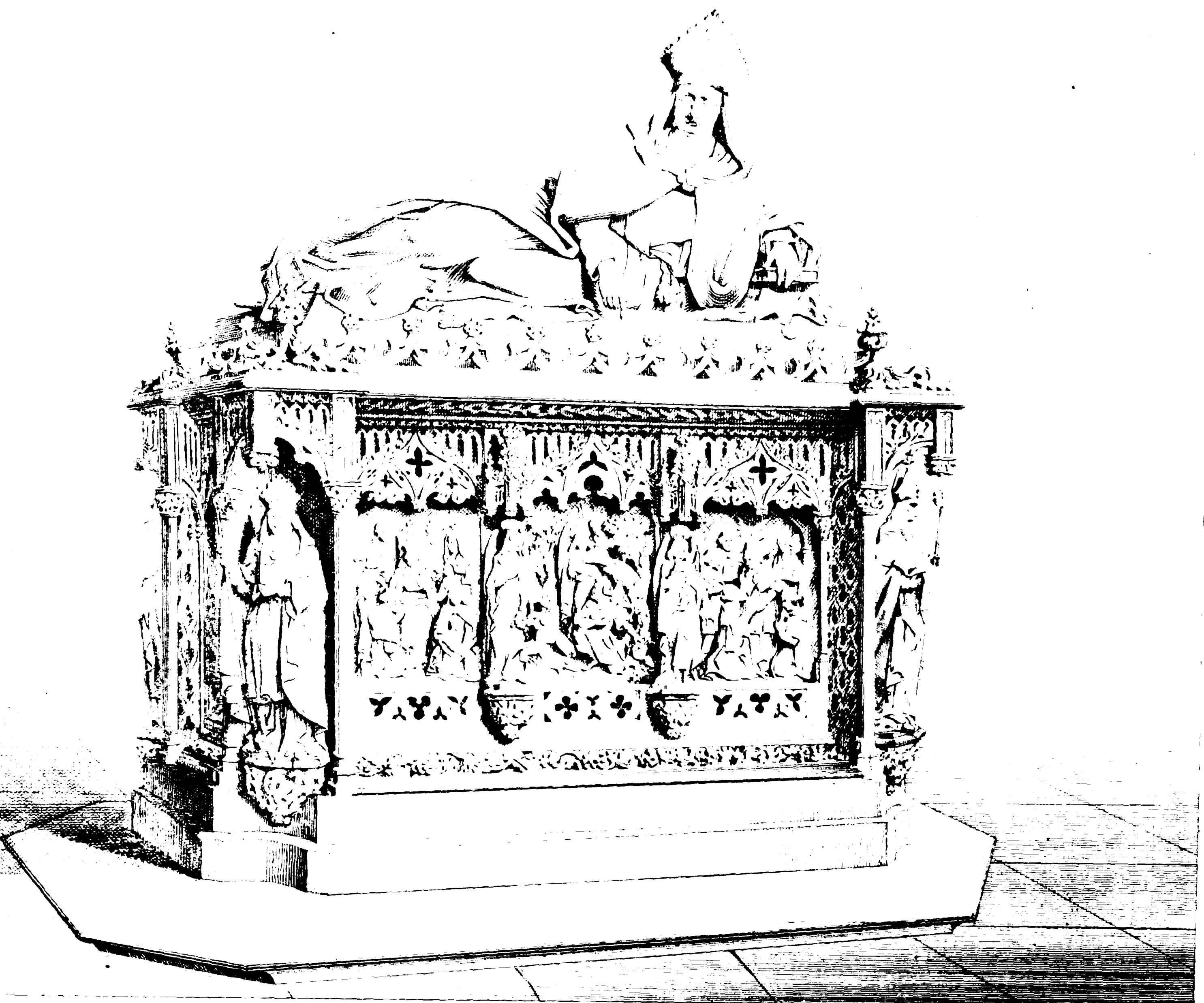
COURS PUBLICS.

Tous les mercredis, le cours de littérature française, de M Emile Deschanel attire la foule au cercle artistique et littéraire.

Les jeudis, M. Rastoul attire également du monde à la salle de la société philotechnique (*au Cigne Grand'Place*) où il traite l'histoire des arts et leur développement chez tous les peuples.

Nous reviendrons particulièrement sur ces deux réunions si différentes dans leur but, mais fort attrayantes l'une et l'autre.

M. Emile Deschanel continue de passer en revue tous les poëtes du XVIe siècle; puis il traversera successivement le XVIIe et le XVIIIe avant d'arriver au nôtre.



TOMBEAU DE ST HUBERT,

Sculpté par Guillaume Geefs, Statuaire du Roi.

Ce Tombeau est un don de la munificence de LÉOPOLD Ier Roi des Belges à l'Eglise de St Hubert à Ardennes

PARTIE ARTISTIQUE.

LE TOMBEAU DE SAINT HUBERT.

(*Voir le dessin qui accompagne cette feuille.*)

Le voyageur, qui, se dirigeant vers le sud-est, débouche de la charmante vallée de Grupont, monte pendant quelque temps la rampe sinueuse d'une côte assez élevée. A mesure qu'il gravit la hauteur, il voit se dérouler autour de lui un paysage de plus en plus vaste. Quand il en a atteint le sommet, c'est au milieu d'un immense panorama qu'il se trouve. C'est une plaine qui s'étend à perte de vue, sillonnée çà et là par de capricieux ondoyements de terrain, ou coupée par de verdoyants massifs de bois; tableau d'un développement prodigieux et au milieu duquel on voit se dessiner la petite ville de Saint-Hubert et la majestueuse église qu'elle abrite de son ombre.

Cette église est tout ce qui reste de l'antique abbaye de Saint-Hubert, si riche, il y a un siècle, qu'elle comptait, outre une grande quantité de terres seigneuriales, des forêts qui ne comprenaient pas moins de vingt-cinq lieues de circuit. Mais ce débris de cette splendeur éclipsée témoigne suffisamment de ce que fut autrefois l'opulent établissement monastique d'Andain. En effet, elle est un des plus vastes et des plus magnifiques édifices du style ogival tertiaire qu'il y ait en Belgique. Elle se compose de cinq nefs, moins larges mais plus hautes et de proportions plus élégantes que celles de Notre-Dame d'Anvers. Le dessin des ogives, des balustrades qui entourent les galeries, des panneaux qui couvrent les murailles, est d'un goût exquis et sévère. Les colonnes, sans chapiteaux, reposent sur des bases octogones, toutes revêtues de marbre. L'église tout entière est dallée en marbre. Seulement, la façade est moderne. Toute construite en pierre de taille, elle porte le cachet du siècle dernier, et contraste par sa lourdeur disgracieuse avec la svelte élégance de formes qui constituent l'intérieur de l'édifice.

L'église est précédée d'une sorte de parvis où sont et viennent constamment des pèlerins accourus de tous côtés pour invoquer le saint patron de l'endroit. Il y a des jours, l'été, où ce parvis est obstrué, du matin jusqu'au soir, de pieux visiteurs venus par troupes des bords du Rhin en chantant des cantiques et bannières déployées. A l'automne, il arrive parfois que ce carré s'emplit d'une multitude de chiens de chasse accouplés et tenus en laisse par des bandes de chasseurs dont les maîtres inaugurent dans l'église, par une messe solennelle, les plaisirs des chasses hivernales. C'est ordinairement le 3 novembre, jour de la fête de saint Hubert, patron des veneurs, que cette solennité a lieu. Rien n'est plus étrange que le contraste qui résulte de l'agitation, des aboiements, du tumulte du dehors, et de la musique grave de l'orgue mêlée au chant sévère des prêtres. Au moment de l'élévation, les cors et les trompes des valets de chasse réunis dans le parvis, se mettent tout à coup à sonner une large fanfare dont les accords se perdent lentement dans les forêts voisines. Après la pieuse cérémonie, la chasse commence. Alors vous ne voyez sur les routes, dans les taillis, dans les fourrés, partout, que veneurs à pied ou à cheval, que chiens et fusils; vous n'entendez que coups de feu, qu'aboiements ou cris de rappel, auxquels succède le joyeux hallali, lorsqu'un sanglier a été mis hors de combat et qu'un chevreuil a été abattu.

L'affluence des étrangers qu'attire tous les ans la commémoration de saint Hubert, et les pèlerinages nombreux que voit accourir l'église où, d'après une ancienne tradition, on peut, au moyen d'une incision au front et de certaines pratiques, être préservé des atteintes de la rage, ont maintenu à ce temple le respect et la vénération de plusieurs contrées voisines.

Aussi c'est en vue de l'embellir que la munificence de S. M. le Roi Léopold l'a dotée du monument dont nous avons à entretenir nos lecteurs.

Lorsque, placé sous la première arcade de la nef latérale droite de l'église de Saint-Hubert, l'œil glisse sous ces nombreuses voûtes, à travers cette forêt de colonnes jetées sans ordre, entourées d'une haie qui court le long des murs, pour venir se perdre dans le lointain, où apparaît, relevée sur le coude, une grande statue qui vous regarde, on ne peut se défendre d'une vive exaltation, d'un saint respect qui élève l'âme jusqu'à Dieu; on sent qu'on est dans une maison de prière.

Bientôt on a franchi la distance de 45 mètres, qui sépare ce point de vue de la chapelle du transsept gauche. Cette chapelle, une des plus vastes de l'église, éclairée par cinq grandes fenêtres, reçoit en outre un jour favorable des fenêtres de la grande nef et du transsept opposé. C'est dans cette chapelle, peinte d'un rouge foncé dans le bas, que s'élève le magnifique tombeau de saint Hubert.

L'ensemble du monument présente la figure d'un sarcophage gothique (h. 2,35; l. 2,80; l. 1,50), au-dessus duquel est la statue couchée de saint Hubert (h. 1,40; l. 2,00).

Ce pompeux mausolée avec ses bas-reliefs, ses 74 figures d'anges, d'évêques, etc., et ses nombreux ornements, est en pierre (blanche) de France. La statue de saint Hubert, revêtue des habits et insignes pontificaux, est, avec son socle, en marbre blanc de Carrare (Italie), un peu plus grande que nature, et le monument en proportion.

Chacune des deux grandes faces est divisée en trois compartiments, ornés d'autant de bas-reliefs représentant les actes principaux de la vie du saint. Les deux faces latérales contiennent aussi deux bas-reliefs, qui représentent : l'un la naissance, l'autre la mort de saint Hubert. Aux quatre angles sont artistement construites des niches ogivales avec consoles, où sont placés debout les quatre premiers apôtres des Ardennes. Quatre anges debout avec leurs attributs analogues aux places qu'ils occupent, et disposés sur quatre petits socles, surmontés de clochetons gothiques, forment séparation entre les bas-reliefs des deux grandes faces, et complètent la partie historique du monument.

Indication des sujets.

Quoique l'artiste n'ait pas conservé l'ordre des époques dans la distribution des sujets, nous devons applaudir à l'heureuse idée qui les lui a fait placer dans l'ordre où nous les voyons. C'est ainsi que dans la face latérale vers l'orient, on voit la naissance de saint Hubert, qui se lève comme un brillant soleil destiné à répandre la lumière du christianisme dans nos contrées, où le paganisme retenait encore dans ses ténèbres, un peuple vivant à l'ombre des forêts; tandis qu'à la face opposée vers l'occident, on voit l'apôtre des Ardennes s'éteindre au milieu de son clergé, après avoir donné à son peuple la vraie lumière et laissé à l'humanité une protection également efficace et continuelle. Dans la grande face du devant, on voit les trois principaux actes de sa vie : sa conversion, son sacre et son ministère; l'un des trois, sa conversion, forme un agréable bouquet au milieu des deux autres qui en sont comme les conséquences naturelles. La même distribution se retrouve dans la face opposée.

1° *La naissance de saint Hubert* : bas-relief unique dans la face latérale droite.

On y voit, d'un côté, les statues de trois anges présentant l'enfant nouveau-né à la Religion, qui le bénit; de l'autre côté, quatre statues représentant les diverses classes de l'humanité souffrante : les pauvres, les infirmes que la religion secourt, console et guérit. On y voit également figurer d'avance les nombreuses guérisons dont le futur apôtre sera un jour l'auteur.

Au-dessus, on aperçoit, dans la perspective, le Père éternel dont la main conservatrice soutient le globe du monde qu'il gouverne, et dont les pieds se perdent dans les nuages de son éternité. Autour, se voient des anges portant, les uns, les insignes de l'épiscopat où l'enfant sera élevé ; les autres, des instruments de musique, comme pour fêter dans le ciel l'heureuse naissance qui va réjouir la terre.

2° *La conversion*, dans le compartiment du milieu de la grande face.

Le jeune Franc est à la chasse dans la forêt d'*Arduenna*, ou *forêt des Ardennes;* un cerf portant le signe de la rédemption, lumineux, entre ses deux ramures, lui apparaît. Hubert se prosterne ; la grâce pénètre dans son âme, tandis que la voix d'un ange, représenté dans le tableau, lui crie : *Convertissez-vous au Seigneur, car l'abîme est ouvert sous vos pas.* Nous voyons dans le même tableau les divers instruments de chasse. Le cerf et le cheval y paraissent détachés et placés avec beaucoup d'art. On ne leur voit cependant que le devant; l'épaisse forêt voile le reste du corps.

Au-dessus on aperçoit dans le lointain, à travers les découpures du tympan, les hauts arbres de la forêt et les rayons du soleil qui brille sur la conversion du chasseur, comme la lumière de la grâce brille dans son âme.

3° *La pénitence*, dans le compartiment du milieu de la face opposée.

Hubert, fidèle à son Dieu, s'est éloigné de la cour et du monde, afin d'accomplir sa conversion si divinement commencée. Il vit en anachorète dans la forêt ardennaise, revêtu d'une haire et d'un corselet, jeûnant et priant.

Là encore, on voit les vieux arbres de nos antiques forêts élever leurs cimes vers le ciel où montent sans cesse les vœux et les soupirs du pénitent. On le voit lui-même agenouillé, priant devant une simple croix plantée sur le reste encore debout d'un vieux tronc. A son côté se voit son ange tutélaire, accompagné d'un autre ange porteur d'une harpe qu'il pince ; symbole de l'enchantement salutaire que les doux accents de la parole du saint et l'ardeur de son zèle vont exciter dans les peuples qu'il sera appelé à évangéliser.

4° *L'ordination*, dans le compartiment droit de la grande face du devant.

Hubert se trouve en pèlerinage à Rome au moment où y parvient la nouvelle du massacre de saint Lambert par Dodon. Le pape Serge I, à qui il a été désigné par une révélation divine comme successeur de l'évêque massacré, vient, accompagné de son clergé, le trouver pieusement agenouillé à la porte de l'église Saint-Pierre ; il l'introduit et lui remet les insignes sacrés qu'on voit entre les mains de ses lévites.

5° *Les miracles*, bas-relief gauche dans la même face.

Saint Hubert est élevé sur la chaire épiscopale de Maestricht. Le saint prélat, rempli de zèle et de tendresse, tend la main aux faibles et aux affligés. Les enfants, les veuves, les indigents, les prisonniers, l'entourent sur son trône et trouvent en lui un tendre père et un sauveur. Les mères affligées lui apportent leurs enfants infirmes; les aveugles s'y font conduire; les énergumènes y sont amenés, et tous trouvent la guérison de leurs maux et la consolation dans leurs peines.

Nous ne pouvons quitter ce bas-relief sans faire remarquer l'heureuse distribution de ce beau groupe, le sentiment de foi et de confiance si admirablement exprimé sur la physionomie de ces malheureux : leur foi, leur piété, leur attention se révèlent dans leurs poses et leurs traits, et en font, selon nous, un des plus beaux groupes.

6° *La translation de saint Lambert*, dans le compartiment gauche de la face opposée.

Saint Hubert, d'après un avis céleste, fait transporter les reliques de saint Lambert de Maestricht au bourg de Liége, théâtre du massacre de son maître.

Le saint, en costume d'évêque, environné de ses lévites, accompagne lui-même la pompe funèbre que de pauvres campagnards accourent vénérer sur son passage. Et pour ne pas se séparer de ces restes chéris, il s'y établit lui-même, et devient le véritable fondateur comme le premier évêque de la belle cité.

7° *La mort de saint Hubert*, dans la face latérale opposée à celle qui contient sa naissance.

Le pontife expirant est entouré de son clergé et d'hommes du peuple, les uns pleurant, les autres demeurant immobiles dans l'attente de sa glorieuse migration. Le saint, soutenu par son ange, lève les mains au ciel, et dans une divine extase, s'écrie : *Je quitte ce corps de boue pour apparaître devant mon juge!...*

8° *L'enterrement*, dans le compartiment droit de la grande face opposée à ses miracles.

Là, on voit la dépouille mortelle du saint déposée sur le linceul funèbre, soutenu par des religieux qui, en présence de saint Floribert, successeur du saint, l'enterrent dans l'église Saint-Pierre, à Liége, ce lieu ayant été choisi par saint Hubert pour sa sépulture. C'est de là que, trouvé 16 ans après dans un état parfait de conservation, il fut ensuite, en 825, transporté définitivement à Andage qui prit le nom de *Saint-Hubert*.

Ces huit bas-reliefs, avec leur 66 figures, sont plus saillants que ceux que l'on voit ordinairement; les groupes des statuettes nombreuses, qui vont souvent jusqu'à 12 et 13 dans un même panneau, sont artistement distribués. On y voit des physionomies constamment ferventes et sérieuses; des groupes de personnages appartenant à la nature vulgaire et n'exprimant que ses misères et sa foi. On y remarque le sentiment de la vie, une aisance grave alliée à une verve admirable d'exécution qui se manifeste dans les poses naturelles, dans les plis simples et gracieux des figures, dans l'expression de foi vive et de confiance assurée. Le sculpteur a su rendre avec habileté et délicatesse les moindres détails du modelé de la chair vivante, mourante et morte, et donner à la pierre froide l'expression des sentiments de confiance, de compassion et de tristesse. Ce que nous disons s'aperçoit surtout dans la représentation des mains si nombreuses et si petites, dans la composition de cette foule de petites figures qui forment les bas-reliefs, et dans l'heureuse distribution des groupes.

Les compartiments qui contiennent les bas-reliefs sont, dans leur partie supérieure, garnis de riches ornements puisés dans le style ogival dont l'ensemble du monument reproduit toute la variété, en résume toutes les formes, en rappelle tous les âges. Ces compartiments se terminent en carré sous l'entablement. Ce carré assez profond est orné de deux balustrades ; dans l'intérieur se dessine une ogive principale dont les archivoltes supportées par des modillons fleurés, et terminées en accolades, sont recouverts de feuilles frisées ; sur l'extrados s'élève un rang de lancettes géminées qui remplit le reste de ce riche encadrement. L'ogive principale se subdivise par deux ou trois compartiments, dont les meneaux qui s'y ramifient sont aussi garnis de modillons et de feuilles recourbées sur les ados. Dans le tympan est un grand quatre-feuilles ; on en voit aussi d'autres plus petits garnis de bouquets, ainsi que des trèfles à pointes très-aiguës, ou arrondies ; de belles rosaces, des fleurons à retroussis, et une infinité d'ornements et de découpures gracieuses dans le genre de l'église.

Vouloir nommer et décrire toutes les belles formes qui se dessinent dans ce monument, ce serait rappeler toutes les nombreuses modifications par lesquelles les XIIIe et XIVe siècles ont fait passer l'ogive pour l'amener au plus haut point de perfection. On peut dire que l'artiste a poussé l'ornementation et le fini du travail au plus haut degré de richesse, d'élégance et de perfectionnement qu'elle puisse atteindre. Et si l'ornementation n'était également soignée dans toute l'étendue de l'œuvre jusque dans les plus petits détails, on pourrait dire que c'est dans cette partie que le sculpteur a déployé le plus de richesse et d'élégance.

Les statues symboliques d'anges formant séparation des compartiments, reposent sur de petits socles garnis de tors ou de feuilles. Les dais pentagones qui les protégent prennent une forme pyramidale et sont chargés d'ornements d'une grande finesse d'exécution. Ils sont formés d'une suite de petits clochetons, dans le genre des pinacles, superposés et par étage à jour ; les crochets qui ornent les pyramides des dais se terminent tantôt en de petits fleurons, tantôt en enroulement en forme de volutes. Dans l'intérieur des dais, le sculpteur, comme pour se jouer des difficultés, a fait courir plusieurs meneaux en zigzags pour venir ensuite se réunir au point central où ils sont reçus par de petits modillons qui les supportent.

Une espèce de galerie obscure qui règne dans le bas du monument, donne encore à cette profusion d'ornements plus de relief et de saillant.

Un cep de vigne découpé à jour orne le bas du monument ; un lierre court avec le pourtour sous l'entablement ; tandis qu'une guirlande de lis achève le couronnement de l'œuvre.

Toutes les difficultés de l'art vaincues, le fini des détails, l'abondance d'ornements, tout réjouit la vue et l'étonne sans la fatiguer.

Dans les niches des angles se trouvent les statues des quatre premiers apôtres qui ont évangélisé nos contrées, revêtues des insignes pontificaux et dans le costume de l'époque.

Dans le premier angle gauche de la grande face se trouve la statue de saint Bérégise, tenant à la main une église, pour marquer qu'il est le premier fondateur du monastère d'Andage, à côté duquel il releva de ses ruines l'église dédiée à saint Pierre. Ce saint abbé, aidé du concours de quelques moines qui l'avaient suivi, défricha ce désert et le rendit habitable.

Dans l'angle vis-à-vis, grande face, saint Lambert, évêque de Maestricht et patron de Liége, auquel succéda saint Hubert.

Dans l'angle opposé de l'autre face, saint Amand, qui, n'ayant d'abord aucun siége particulier, se consacra à convertir les infidèles, et particulièrement les peuples barbares et superstitieux du territoire de Gand ; après trois ans de siége à Maestricht, il mourut abbé d'Elnon, aujourd'hui Saint-Amand.

Enfin, saint Aubain, patron du diocèse de Namur, mort martyr pour la foi qu'il avait propagée dans les Gaules, occupe le quatrième angle.

Des panneaux uniformément trilobés, à jour, s'élèvent dans toute la longueur de ces statues, et forment les parois latérales des niches. Ces mêmes statues sont protégées par des dais adhérents faisant les coins saillants ; divers ornements recouvrent ces dais à l'extérieur ; dans l'intérieur on voit figurer les arceaux des voûtes, de belles rosaces artistement suspendues, avec pétales épanouies au nombre de six : leur centre est orné de ciselures variées et délicates.

De grandes feuilles digitées retombent de leurs extrémités sur le dessus des dais, et leurs pédicules surlevés soutiennent d'élégants clochetons terminés en fleurons ou en volutes. Un rang de bouquets formés d'agréables fleurons garnit le pourtour supérieur. C'est au milieu de ces fleurons qu'est placée, appuyée du coude, la belle statue de saint Hubert, qui fera l'admiration de tous les connaisseurs.

Nous admirons surtout la majesté et l'expression du visage, la noblesse des traits, la ceinture avec tous les plis qu'elle forme, le linéament du cou et des mains, l'aisance et le naturel des draperies, le mouvement si naturel dans la pose que l'artiste lui a donnée. Son ample vêtement est attaché avec un bouton sur la poitrine, à la manière des anciens; le bord de ce vêtement, ainsi que l'étole, est couvert de riches broderies. La crosse en marbre, identique pour la forme à celle en ivoire que la Trésorerie possède, repose auprès du saint ; nous remarquons une Bible sous sa main ; auprès, le cachet pontifical.

Cette statue fera toujours honneur à l'artiste, révèlera ses rares talents déjà connus d'ailleurs, et sera toujours une des splendeurs de la statuaire. La perfection de l'exécution, la pureté du dessin, le complet des ornements, l'élégance des proportions, tout excite à l'admiration et prouve que le christianisme inspire des œuvres qui parlent à l'âme.

Quelle que soit d'ailleurs la vérité de cette description, elle n'est qu'une faible et pâle image de l'œuvre. Quelque avantageuse que soit l'idée que le lecteur se forme de ce monument, il sera surpris de le voir surpasser son attente. Il résume toutes les belles formes de notre église, tous ses plans généraux.

Nous ne sommes ni peintre, ni architecte, mais nous nous plaisons à admirer tout ce qu'il y a, dans cette basilique, de grandiose, de varié, de religieux, qui saisit l'âme et la transporte, pour aller ensuite reposer agréablement nos regards sur le tombeau du saint, où la profusion des ciselures, l'élégance des formes, la richesse des ornements et la délicatesse des traits, semblent rivaliser avec les subtilités de la pensée. Alors, invités, par toutes ces formes retombantes, à nous replier sur nous-mêmes, nous sentons nos cœurs vouer à l'auguste munificence qui à *doté notre église* de ce chef-d'œuvre, un hymne de reconnaissance dont ces voûtes antiques rediront les échos aux générations futures.

C. B.

LE CALABRESE.

I. — TUTTI.

L'Adriatique étincelait comme une natte d'or sous les flots de lumière du soleil couchant. C'était l'heure où l'astre majestueux s'enfonce peu à peu dans le vide, comme un œil fatigué disparaît sous sa paupière. Seule à son balcon de pierre, dont la masse élégante s'avançait sur la mer enflammée, l'œil fixe et les bras croisés sur la poitrine, la signora Scaletti semblait absorbée dans la contemplation de ces magnificences. Le reflet du soleil tombant en plein sur elle empourprait toute sa personne, et faisait vivement saillir les lignes de son beau visage, éblouissant de jeunesse et déjà tout empreint d'une gravité toute patricienne.

Tout à coup la rêverie s'envola de son front, que vint contracter une pensée ardente ; son regard perdit sa fixité contemplative, et, les traits rayonnants d'une indicible ivresse, elle balbutia tout bas un nom, mais si bas, que son cœur seul pouvait l'entendre. Une gondole venait de poindre à l'horizon : lancée avec rapidité dans la brume éblouissante dont le soleil inondait l'Adriatique, on eût dit une salamandre courant sur une mer de feu. Deux hommes causaient debout côte à côte sur une gondole, le visage tourné vers le palais Balbini : l'un deux, grand, maigre, aux membres musculeux, au nez busqué, au teint de cuivre, à la tournure altière et chevaleresque, portait par-dessus ses vêtements une espèce de robe d'une forme bizarre, aux plis largement étoffés, et d'un rouge éclatant ; sa tête était couverte d'une toque également rouge, d'où s'échappait une chevelure épaisse d'un noir d'ébène et coupée carrément au-dessous de l'oreille. Le large col de son manteau, retombant sur les épaules, laissait à découvert son cou bruni, dont le nœud vigoureusement accusé ajoutait encore à l'expression de mâle énergie et de fierté sauvage qui respirait dans tous ses traits. Ce personnage pouvait avoir 35 ans environ.

L'autre, d'une taille moyenne et pleine d'élégance, avait bien 30 ans ; mais on ne lui en eût guère donné plus de vingt-cinq, grâce au limpide éclat de ses beaux yeux bruns, grâce à son front blanc et uni, tout empreint de poésie et de je ne sais qu'elle intrépidité aventureuse qui semblait jeter au sort un perpétuel défi. Il portait un pourpoint de velours noir, avec crevées de satin rose, et sa toque de velours cramoisi était ornée d'une plume blanche. Le premier de ces deux personnages était Mathias Préti, le *Calabrese*; le second était Joachim, son ami.

Quelques traits de la vie du *Calabrese* donneront au lecteur une idée de cet étrange personnage. Né à Taverna, petite ville de la Calabre, Mathias Préti, poussé par une vocation irrésistible, vint à Rome pour y étudier la peinture. Au bout de quelques années passées dans l'atelier du Guerchin, sa réputation commençait à grandir, lorsqu'un spadassin ayant froissé sa susceptibilité, il l'attaque, le blesse grièvement et se voit aussitôt contraint de quitter Rome, son adversaire étant protégé par l'ambassadeur de l'empereur. Il se sauve à Malte; mais, sur la galère qui le transportait, se trouve un chevalier de l'ordre, qui se permet quelques plaisanteries sur sa noblesse. La colère du *Calabrese* était facile à soulever; l'épigramme était à peine finie, que le railleur était étendu presque mort sur la place. Rappelé à Rome, Mathias Préti obtint de terminer les peintures de Santa-Andrea-della-Valle, commencées par le Dominiquin; mais un de ses rivaux éconduits ayant critiqué ses peintures, Mathias se bat avec lui, le blesse mortellement, et s'enfuit à Naples.

La peste venait de ravager cette ville; il était défendu d'y laisser pénétrer les étrangers. La garde s'oppose au passage de Préti, et un soldat le couche en joue; le *Calabrese*, qui ignore les motifs de cet accueil, s'élance sur le soldat, le jette mort sur la place, en désarme un second qui l'ajustait, et pénètre dans la ville. On l'emprisonna, mais son mérite obtint grâce devant le vice-roi, qui, pour toute punition, lui imposa de peindre sur les huit portes de la ville les saints protecteurs de Naples. — Mathias, dit Joachim à son ami, il se passe quelque chose d'étrange dans ta vie; je t'ai toujours connu ardent au travail, et voilà huit jours que tu n'as touché à tes pinceaux; tu étais joueur forcené, et voilà huit jours que je n'ai vu une carte dans tes mains; irrascible et ferrailleur, on te voyait sans cesse l'épée et la dague au poing, et, depuis huit jours, épée ni dague n'est sortie du fourreau; enfin, voilà surtout ce que mon esprit ne peut concevoir, un homme a osé t'insulter toi, Mathias Préti; il a osé te dire en face que tu étais sans talent, toi, le *Calabrese*, tu ne l'as pas brisé dans tes mains, et tu l'as laissé sortir de ton atelier sans même lui répondre; et maintenant il y a un homme au monde qui pourra dire : J'ai fait peur à Mathias Préti !

Le *Calabrese* prit la main de son ami, et, attachant sur lui son grand œil noir, tout chargé de passions et d'orages : —Joachim, lui dit-il d'une voix dont le timbre profond et vibrant était en accord parfait avec toute sa personne, cet homme sera discret, car tu étais là quand il m'a injurié, car je vous ai vus sortir ensemble, et puisque tu vis encore, c'est donc lui qui est resté sur le terrain. — Soit ! mais cela ne m'explique pas...

— La patience avec laquelle j'ai subi cet affront ? A quoi bon ? tu ne me comprendrais pas; tu es trop sage et trop fou pour cela. Je rêvais tout éveillé, et mon bonheur était si profond, mon âme avait plongé si avant dans cette mer de délices, que les paroles qui, la veille, eussent fait bouillonner tout mon sang dans mes veines, n'eurent pas même le pouvoir de troubler un instant le charme inexprimable qui me dominait. — Mais cette patience extrême pouvait porter une grave atteinte à ton honneur. — Veiller avec une vive anxiété sur sa réputation d'homme courageux est le fait des poltrons et des demi-braves. Que pouvais-je craindre ? ne suis-je pas toujours prêt à jouer de la dague? Est-il homme au monde dont la force ou l'adresse m'épouvante? Va, ne crains pas pour mon honneur; je l'ai planté au bout de mon épée, et, crois-moi, celui qui la fera trembler dans ma main est encore à naître.

Il se fit un moment de silence; puis Joachim, regardant en face Mathias Préti : Et si je te demandais le nom de la femme qui t'a inspiré une si violente passion? lui dit-il — La voilà, dit Mathias.

Et il indiqua du doigt le palais Balbini. — Elle ! — Oui. Cela t'étonne, toi qui n'éprouves pour elle que haine et mépris.

Joachim était stupéfait; ce ne fut qu'au bout de quelques instants qu'il put reprendre la parole. — Dis-moi, Mathias, cet amour te rend-il heureux ?— Depuis huit jours que je connais la signora Scaletti, tout ce que le cœur humain peut souffrir de tortures et d'angoisses sans s'éteindre, je l'ai enduré; tout ce qu'il peut contenir de voluptés et d'enivrements sans étouffer, je l'ai éprouvé : voilà ma vie. Oh! que de fois j'ai demandé à Dieu de suspendre les joies immodérées qui bouillonnaient dans ma tête! mais que de fois aussi, perdu de douleur, pleurant et criant comme un insensé sous la brûlante étreinte de la jalousie, que de fois j'ai supplié Dieu de m'envoyer la mort ! Hélas ! mon pauvre Joachim, cet amour, auquel je ne voudrais pas renoncer au prix de mon salut éternel, que de fleurs il a desséchées dans mon âme ! de quelles plaies profondes il l'a sillonnée !

— Mais, pour t'abandonner à de pareils désespoirs, tu as donc un rival, un rival aimé ? — De sang-froid, je ne le crois pas; dans mes heures de délire, j'en suis convaincu. — Pourquoi m'avoir fait mystère de cet amour ? Quelle que soit la haine que je porte à la signora Scaletti, je l'aurais renfermée en moi et me serais bien gardé de la lui témoigner, comme je l'ai fait jusqu'alors, ignorant combien devaient t'être cruelles les épigrammes que je débitais sur son compte.

Tu ne connais pas toutes mes faiblesses, Joachim; plus ton inimitié éclatait violente contre elle, plus tu gagnais dans mon affection, car, à chaque trait dont tu la frappais, je voyais s'accroître et se fortifier le mépris qu'elle a toujours et hautement professé pour ton caractère : elle t'apprécie mal, je le sais, mais que veux-tu? ce sont là les sentiments dont je voudrais la voir animée pour tous ceux qui l'approchent. Alors je n'aurais plus de rivaux à craindre; alors je ne serais pas à toute heure sous le coup des plus poignantes émotions, soupçonnant tout, la laideur et la vieillesse comme la jeunesse et la beauté. Continue donc comme par le passé.

— Mais ne crains-tu pas qu'à la fin la signora, lassée de cette guerre, ne m'interdise sa maison?

— Non. Tel est l'excès de son orgueil, tel est le peu de cas qu'elle fait du monde et de son opinion, que l'injure la plus outrageante ne saurait exciter ni sa haine ni sa colère; l'éloge ou la colomnie, l'ironie ou l'admiration, elle accueille tout avec une égale indifférence.

— Écoute-moi, Mathias, j'ai deux conseils à te donner : veux-tu me promettre d'y refléchir sérieusement et de les suivre, si la raison les approuve?

— Il m'est si rarement arrivé de marcher de compagnie avec le bon sens, que je n'oserais prendre un tel engagement.

— Parle toujours, nous verrons ensuite.

— Je commence par la signora Scaletti; crois-moi, Mathias, j'ai pénétré le cœur de cette femme; c'est une créature profondément dangereuse, et voilà pourquoi je la hais. Elle ne t'aime pas.

— Joachim !

—Un mot seulement : infligerais-tu à ton plus cruel ennemi le supplice infernal qu'elle te fait endurer chaque jour? Tu vois donc bien qu'elle ne t'aime pas.

— Mon cher Joachim, tu te trompes étrangement, si tu vois dans la signora Scaletti une de ces femmes vulgaires dont toute la jeunesse se passe à tourmenter quelques adorateurs.

Plût à Dieu qu'elle fût de ces femmes ! je ne me donnerais pas la peine de te mettre en garde contre ses séductions; non, le but qu'elle poursuit est autrement sérieux Je connais la signora, te dis-je; je sais tout ce qu'il y a en elle de ruse et de puissance, de finesse et d'énergie, et voilà pourquoi, ne voyant dans sa conduite à ton égard aucun des motifs vulgaires qui dirigent les autres femmes en pareil cas, je me demande de quels desseins cachés elle veut te faire l'instrument.

— Moi, Mathias Préti, servir d'instrument à une femme ! C'est impossible, elle n'eût osé concevoir une aussi folle pensée.

— Tu ne sais pas ce que c'est que la signora Scaletti. Enfin, quelles que soient ses vues sur toi, je crois t'avoir prouvé qu'elle ne t'aime pas. Mathias fit un geste d'impatience. Passons à ton second conseil, dit-il.

— Je prévois que tu n'en feras pas plus de cas que du premier; mais, de quelque façon que tu reçoives mes avis, je ne me lasserai jamais de te prévenir des dangers auxquels tu t'exposes. Avant même que tu n'eusses mis les pieds dans Venise, ta réputation t'y avait fait des ennemis, et si ton enthousiasme pour les œuvres des Titien, des Véronèse, des Tintoret, te valut l'estime des cœurs généreux, le mépris hautain que tu exprimas pour les successeurs dégénérés de ces grands hommes augmenta considérablement le nombre et la haine de tes envieux.

— Bref, tout ce que Venise a de noble et de grand fut pour moi; tout ce qu'elle renferme de bas et d'abject fut contre moi.

— Ces derniers sont les plus nombreux.

— Mais ils sont les plus lâches.

— C'est surtout ce qui les rend redoutables : leur lâcheté fait leur force. L'homme brave qui vient franchement à toi, tu le tues ou il te tue, et tout est dit : mais le lâche qui t'attend dans l'ombre; qui, toujours a

l'abri de tes coups, épie le moment où il pourra t'attaquer sans danger, c'est là l'ennemi que tu dois craindre, car il est partout, et tu ne le vois nulle part; il te suit sans relâche, et tu ne peux jamais l'atteindre.

— Que veux-tu que j'y fasse? me conseilles-tu d'aller dire à ceux qui ont mis si bas l'art que leurs maitres avaient élevé si haut : Vous êtes de puissants génies; Paul Véronèse et Tintoret n'avaient ni majesté ni couleur, et c'est vous qui avez trouvé la bonne voie?

— Non, mais je t'engage à ne point t'acharner à détruire toutes les réputations usurpées, comme tu l'as fait depuis ton arrivée à Venise; car c'est la mission la plus dangereuse que puisse entreprendre un homme. Je t'engage aussi à renoncer à tes promenades nocturnes, ou à te faire accompagner par ton ami Joachim.

— Enfin, cesser mes visites à la signora Scaletti, me bien garder d'exprimer tout ce que je trouve d'ineptie et de mauvais goût chez les peintres modernes, ne point sortir de ma demeure par ces nuits étincelantes qui jettent sur Venise tant de mystérieuses beautés, voilà ce que tu me demandes.

— Pas davantage.

— Joachim, la prudence la plus consommée ne saurait rien imaginer de plus sage que tes conseils, et c'est pour cela même que je suis incapable de les suivre.

— Mais songe donc....

— Tu sais si je suis tenace dans mes résolutions: assez sur ce sujet; crois-moi, tu n'y gagnerais rien. Dis-moi plutôt quels défauts tu trouves à ma *Vierge des douleurs*?

— C'est une belle toile; le caractère général en est fier et grandiose, les têtes nobles et bien dessinées, de la majesté dans la composition, un coloris vigoureux, enfin toutes tes qualites habituelles, et, outre ces beautés, une douceur et une mélancolie dans la tête de la Vierge, que je n'ai vues jusqu'alors dans aucun de tes tableaux. Cette tête me semble comparable à ce que Raphaël et le Titien ont jamais produit de plus beau.

— C'est trop dire; mais certes c'est ma plus belle œuvre, et, pour celle-là, je donnerais volontiers toutes les autres; et puis j'ai tant de raisons de l'aimer. Je te conterai cela.

— Quant aux défauts, je lui en trouve deux : le premier, c'est que les ombres en sont trop noires, ce qui rentre encore dans ta manière; le second, c'est qu'elle demeure trop longtemps inachevée.

— Ah! c'est la faute de Gianetta.

— Ils n'étaient plus qu'à quelques pas du palais Balbini, lorsque le *Calabrese* ayant porté machinalement ses regards vers un groupe d'hommes et de femmes attroupés sur la Piazetta, jeta un cri de surprise, et donna aussitôt l'ordre au gondolier d'aborder de ce côté. La foule faisait cercle autour d'une bohémienne qui dansait et chantait en s'accompagnant du tambourin. C'était une jeune fille; ses traits fins et réguliers, animés par l'exercice violent auquel elle se livrait, brillaient en ce moment d'un éclat éblouissant; ses yeux noirs et pleins de feu étaient doués d'une vivacité d'expression qui donnait à toute sa physionomie je ne sais quel caractère magique et surnaturel d'un effet tout-puissant sur les spectateurs.

— Mais je ne me trompe pas, dit Joachim à Mathias, c'est ta *vierge des douleurs*.

— C'est elle. Je la trouvai endormie un soir le long des Procuraties; sous la pâle clarté qui enveloppait ses traits délicats, elle était si belle et d'une beauté si divine, que je ne pus résister au désir de l'avoir pour modèle. Je l'éveillai pour lui en faire la proposition; elle l'accueillit avec joie, et, dès le lendemain, je commençai ma vierge. Quand mon tableau en fut au point où tu le vois aujourd'hui, je le montrai à Gianetta; elle le contempla longtemps immobile et comme en extase, puis elle se mit à fondre en larmes. Je lui demandai la cause de son chagrin : « Ah! signor Mathias, s'écria-t-elle en sanglotant, quand je me vois là si sainte et si pure, quand je songe que j'aurais pu être telle que m'a faite votre pinceau, hélas! je n'ai pas assez de larmes pour pleurer ma vie passée. Mais c'est fini, signor, c'est fini, je vous le jure.

— Enfant, lui dis-je, si jeune encore, comment peux-tu croire que ton cœur ne s'ouvrira plus à l'amour?

— L'amour, dit-elle en attachant snr moi ses yeux étincelants, je ne l'ai connu qu'une fois dans ma vie, signor, et il y a de cela huit jours à peine. Mais cet amour, personne au monde ne le connaitra, et, moins que personne, celui qui me l'a inspiré.

Depuis ce jour, je ne l'ai plus revue; et cependant elle n'avait d'autre moyen d'existence que ce qu'elle gagnait avec moi; du moins je l'ai toujours cru, je vois que je me suis trompé.

Quand Gianetta eut fini de danser, une pluie de petite monnaie, mêlée de quelques sequins, vint tomber à ses pieds. Enchantée de sa recette, la bohémienne la ramassa prestement et en remplit un sachet de cuir qu'elle allait glisser dans sa poche, lorsqu'un petit vieillard, blême, étique, les yeux enfoncés dans les cavités osseuses du crâne, le corps grotesquement affublé d'une étoffe noire qui dessinait tous les bizarres accidents de sa carcasse anguleuse, se précipita sur elle et lui arracha son trésor. La jeune fille voulut le reprendre, et une lutte eut lieu entre elle et le petit vieillard. Mais celui-ci, exalté par l'amour effréné de l'or, qui étincelait du fond de ses yeux gris, finit par l'emporter, et il allait s'enfuir avec le sachet de la bohémienne, lorsqu'en un clin d'œil le *Calabrese* s'élança sur lui, l'enleva de terre comme une plume et le lança par-dessus les témoins de cette scène.

Le pauvre diable alla tomber dans l'Adriatique, au milieu des éclats de rire de la multitude, non moins enchantée de la vigueur et de la fière mine de l'artiste, que des efforts désespérés du petit vieillard pour gagner le bord, dont il n'était éloigné que de quelques brasses. Enfin, quand on se fut bien amusé à ses dépens, quelques barcaroli lui tendirent leurs avirons et le ramenèrent à terre, où ses habits ruisselants et collés sur toutes les parties de son chétif individu, portèrent au plus haut point l'hilarité de la foule, qui se mit à l'accabler de huées et de sarcasmes.

— Hola! signor Antonio, sur mon honneur, vous allez être assailli de bonnes fortunes, si vous ne rentrez bien vite au logis.

— Diavolo! quelle brillante toilette et quel air conquérant, Antonio mio! est-ce que vous avez résolu d'enlever le cœur de la dogaresse?

— Ah! demonio! quel gentil cavalier? que de jolies patriciennes vont se disputer son cœur!

Mais le vieil Antonio, complétement insensible aux quolibets qui pleuvaient sur sa personne, couvait toujours des yeux le petit sachet de cuir, que ses mains n'avaient pas quitté un instant dans toute cette aventure, pas même sous les eaux de l'Adriatique, alors qu'il courait risque de la vie; et si, de temps à autre, ses regards se détachaient de son tresor, c'était pour chercher une issue dans le cercle qui l'enserrait de toutes parts.

— Comprends-tu quelque chose à l'action de cet homme? dit Mathias à Joachim.

— Non, mais je n'en suis pas surpris. Il ferait dix fois le tour de Venise pour un sequin.

— Tu le connais donc?

Sans doute, et tu es seul dans Venise qui ne connaisses pas le vieil Antonio. Ce vieillard a une seule passion au cœur, une seule pensée en tête : le gain par tous les moyens possibles. Le matin, quand le jour luit à peine, les premiers pas qui se fassent entendre dans les rues de Venise sont les pas du vieil Antonio; la nuit, quand toutes les portes sont closes, quand toutes les gondoles reposent immobiles dans les lagunes endormies, la dernière ombre qu'on voit glisser sur le pave de la ville, c'est l'ombre du vieil Antonio. De quelque côté que vous dirigiez vos pas, au quai des Esclavons, au Rialto, à la Piazetta, vous le rencontrez partout et à toute heure, toujours furetant comme un chien en quête, cherchant l'or dans toutes les bourses, et se résignant à tous les métiers pour le gagner.

Vingt fois je l'ai vu, dans la même journée, conclure une affaire de trente ou quarante mille sequins avec quelque riche marchand du Rialto, faire l'office du barcarolo pour un salaire que tu n'oserais donner en aumône, prêter à usure à quelques filles de Saint-Aponad, et vendre aux étrangers des coquillages sur le quai des Esclavons. Aucun service ne lui répugne, du moment qu'il peut en recueillir un bénéfice, si mince qu'il soit, et plus d'un valet de praticien l'a employé pour quelques pièces de monnaie. Enfin, hors les trois ou quatre heures qu'il consacre au sommeil, il n'y a pas une minute dans la vie d'Antonio qui ne soit sacrifiée à l'or, son dieu unique. Aussi est-il partout en but aux railleries et aux grossièretés de la populace; mais tu vois qu'il ne s'en émeut guère, et qu'il n'est point d'insultes si brutales et de mépris si sanglants, qui puissent le distraire de l'objet vers lequel sont constamment tendues toutes les puissances de son être : le gain.

Depuis trois ans qu'il habite Venise, il a gagné des sommes immenses, et cependant jamais on ne lui a vu d'autre vêtement que cette sale et grotesque guenille, jamais d'autre logis que la maison en ruines d'un brave mort assassiné, jamais d'autre ameublement que les quatre murs lézardés de cette triste demeure, et un tas d'herbes marines pour lit. Les uns attribuent à l'avarice cette insatiable cupidité et cette vie de privations; d'autres, au contraire, prétendent que le vieil Antonio est dominé par une passion secrète et toute-puissante, gouffre sans fond où vont s'engloutir tous les fruits de son immense labeur : je ne serais pas loin de partager cette dernière opinion; car, en dépit de son incroyable avidité, il lui est arrivé parfois de refuser obstinément de se défaire de certains objets dont on lui offrait trois ou quatre fois la valeur.

— La vie de cet homme est une succession de hontes et de bassesses, dit le *Calabrese* avec une expression de profond dégoût.

Puis il s'approcha du vieillard, et le secouant rudement :

— Dis-moi, misérable, comment n'as-tu pas honte de t'emparer du salaire de cette pauvre enfant?

— Monseigneur, répondit le petit homme, ce salaire m'appartient. Gianetta ne saurait le nier; elle me doit dix sequins pour une toilette...

— Signor Mathias, dit vivement Gianetta, le vieil Antonio dit la vérité.

— Ce vieillard est cupide et rusé, dit Mathias, je veux savoir s'il n'a pas tendu quelque piége à ton ignorance.

Et, s'adressant à Antonio : — Dis-moi comment Gianetta te doit quelque chose?

Gianetta jeta un regard désolé sur la foule curieuse; puis ses grands yeux noirs s'arrêtèrent sur l'artiste avec un sentiment de confusion et d'angoisse inexprimable. — Voilà ce que c'est, signor, dit Antonio. Un jour que je me promenais sur le Rialto avec maître Bartholoméo, l'orfévre, je vis une jeune fille arrêtée devant un étalage de robes de soie et les couvant du regard comme si c'eussent été des sacs de sequins. Dès qu'elle m'aperçut, elle vint à moi et me supplia de lui acheter une de ces robes, me disant qu'il la lui fallait pour se rendre le lendemain soir chez un vieux patricien, et que, dans deux jours, elle me rendrait le double de ce que j'allais débourser pour elle. Je me laissai attendrir par cette dernière considération; et puis j'avais prêté quelques sommes à Gianetta, et toujours elle me les avait scrupuleusement rendues. Bref, j'achetai la robe, qui me coûta bien dix sequins.

Pendant ce récit, que la foule avide et cruelle brodait çà et là de sarcasmes et de quolibets, Gianetta, la tête plongée dans ses deux mains, restait debout et immobile comme une statue.

— Le surlendemain, reprit Antonio, je me rends chez Gianetta, et au lieu de la trouver pimpante et parée de sa nouvelle toilette, comme je m'y attendais, je la vois accroupie et rêvant dans un coin de sa chambre. Je lui demande des nouvelles de son patricien; aussitôt elle se lève comme une lionne, me jette à la tête ma robe de six sequins, et me pousse dehors comme un chien. Je voulus avoir l'explication de cette fantaisie, mais je n'en pus rien obtenir sinon que, depuis la veille, le signor Mathias lui avait donné le cœur d'une sainte, et qu'elle m'arracherait les yeux si j'osais me représenter devant elle. Voilà, signor, l'exacte vérité; vous voyez que Gianetta ne me dément pas.

— Et moi, s'écria vivement le *Calabrese*, je suis sûr que tu en imposes; n'est-il pas vrai Gianetta, que ce vieillard n'est q..'un effronté menteur?

Pour toute réponse, Gianetta s'élança brusquement à travers la foule, et disparut en un clin d'œil dans une des rues étroites et tortueuses qui conduisent au quai des Esclavons.

Mathias Préti se retourna pour adresser la parole à Antonio; mais le vieillard s'était retiré prudemment, profitant du moment où la fuite de la bohémienne occupait l'attention de la foule, qui commença à se disperser, ne trouvant plus d'aliment à sa curiosité.

Comme le *Calabrese* allait s'éloigner aussi avec Joachim, un homme d'une stature colossale, d'une physionomie grossière et farouche, s'approcha de lui, et, lui touchant légèrement l'épaule :

— Signor, lui dit-il, vous avez traité bien rudement le vieil Antoine; mais vous pourriez poser sur ses plaies un baume tout-puissant : il demande vingt sequins pour tout oublier, et je me suis engagé à les obtenir de votre générosité.

Puis, se redressant de toute sa hauteur et écartant légèrement son manteau de manière à laisser voir le fourreau d'une épée et le pommeau d'un poignard, il fixa sur Mathias Préti un regard plein d'insolence, et attendit l'effet de son étrange supplique, en homme sûr du succès.

La foule revint brusquement sur ses pas, car il y avait là la promesse d'un drame intéressant.

Mathias toisa froidement son adversaire des pieds à la tête avant de lui répondre.

— Comment te nomme-t-on? lui dit-il enfin.

— Jacopo Sponti.

— Et moi, sais-tu qui je suis?

— Le peintre Préti, dit le *Calabrese*, répondit Jacopo avec un redoublement de bravade et d'insolence.

— Eh bien! Jacopo Sponti, connaissant mon nom et mes titres, tu as commis un oubli impardonnable, mais qui heureusement peut se réparer.

— Et d'un revers de main, il lança au loin le bonnet de Jacopo.

— Maintenant tu peux parler, reprit le *Calabrese* avec un sang-froid parfait; que me veux-tu?

— Ce que je te veux! s'écria Jacopo, portant la main à son épée avec un rugissement de fureur, tu vas le savoir!

Mais tout à coup il s'arrêta; son visage changea d'expression, et, s'en allant ramasser tranquillement son bonnet :

— Vous aviez raison, signor Mathias, dit-il humblement à l'artiste, j'oubliais ce que je vous dois, je vous remercie de me l'avoir rappelé.

— C'est bien, répondit le *Calabrese* avec hauteur; et, maintenant que tu es devenu raisonnable, voilà cinquante sequins que tu partageras avec ton digne ami Antonio.

Il tira une bourse de sa poche, et la jeta aux pieds de Jacopo, qui la ramassa sans difficulté.

— Encore une fois, signor Mathias, dit celui-ci en s'inclinant avec une humilité perfide, merci de m'avoir rappelé *ce que je vous dois*.

Le *Calabrese* s'éloigna sans répondre, et Jacopo se trouva bientôt seul sur la place. Il allait la quitter à son tour, lorsqu'il se vit abordé par une jeune fille : c'était Gianetta.

— Signor Sponti, lui dit la bohémienne, je savais que vous possédiez toutes les vertus requises pour faire un hardi bravo, mais j'ignorais que vous eussiez en outre deux qualités dont je vous félicite d'autant plus qu'elles sont bien rares dans votre profession : la patience et l'humilité. J'ai tout vu, cachée derrière cette colonne.

— Gianetta, répondit le bravo, toi qui lis dans l'avenir, combien d'années le signor Mathias a-t-il encore à vivre?

A cette question, la bohémienne pâlit légèrement, mais elle se remit bien vite et répondit en souriant :

— Si tu m'aidais un peu, je crois que je devinerais sans peine.

— Trouve-toi à minuit sur le quai des Esclavons, à deux pas du palais Dorelli, et tu pourras établir tes calculs sans t'y tromper d'une minute.

— Je comprends, mon doux Jacopo; et où est-il en ce moment, ce hautain signor?

— Il vient d'entrer chez la signora Scaletti, qui l'a ensorcelé comme tant d'autres, et il n'en sortira qu'à minuit pour se rendre chez le sénateur Dorel... Peu t'importe le lieu où il doit se rendre.

— Adieu, Jacopo mio, à minuit; nous verrons si l'on peut compter sur ta parole.

— Tu en jugeras; mais en attendant, ajouta Jacopo en adoucissant tout à coup l'expression sinistre de ses traits, veux-tu que nous séparions ensemble les cinquante sequins que je viens de recevoir du *Calabrese*?

Gianetta laissa tomber sur le bravo un regard écrasant de mépris, et s'éloigna brusquement.

— Je ne comprends plus rien à cette petite Gianetta, murmura le bravo; depuis quinze jours elle a plus de pudeur à elle seule que les onze mille vierges réunies.

II. — AU PALAIS BALBINI.

C'était une étrange destinée que celle de la signora Scaletti. Sa mémoire lui retraçait une enfance toute éblouissante de luxe, un palais étincelant d'or, toujours des fêtes et des danses, partout de splendides tentures, par-

tout des laquais chamarrés. Puis un jour vint où le silence et le deuil succédèrent brusquement à tout cet éclat. On la fit s'agenouiller en face d'un lit tendu de noir, sur lequel reposait, blanche et immobile, la reine de ces nuits magiques ; après quoi un homme, vêtu de noir comme tout ce qui l'entourait, la prit dans ses bras, l'inonda de larmes brûlantes, et la remit aux mains d'une vieille femme qui l'emmena hors du palais. Toutes deux, la vieille et l'enfant, marchèrent longtemps, longtemps; puis, quand elles eurent traversé bien des villes et des hameaux, elles s'arrêtèrent enfin : c'était à Venise.

Quand elle eut atteint sa quatorzième année, sa merveilleuse beauté lui attira un grand nombre d'adorateurs ; mais l'orgueil la sauva de leurs séductions, car l'orgueil est une vertu, il n'est funeste qu'aux natures vulgaires. Les vieux et les jeunes patriciens, qui vinrent jouer successivement près d'elle le rôle de tentateurs, crurent que les haillons de la jeune fille les dispensaient de toute délicatesse à son égard, et ils rendirent son cœur invulnérable en blessant sa fierté jusqu'au vif. A seize ans, son esprit, mûri par l'amertume habituelle de ses pensées, débordait d'un sombre dédain pour tous ces hommes, jeunes et vieux, dont la gravité couvrait les vices, comme un mince épiderme une plaie gangrenée.

Ce fut alors qu'une révolution aussi complète qu'inattendue s'opéra dans sa destinée. La vieille qui l'avait accompagnée à Venise dix ans auparavant, et qui depuis ne l'avait plus quittée, fut atteinte d'une maladie qui l'emporta en quelques jours, et, le lendemain de cette mort, on vit la jeune fille installée dans le palais Balbini, avec un immense domestique et une maison montée comme une personne de la plus haute distinction.

Comment se fit ce miracle? c'est ce que nul ne sut. Sténia garda son secret, bravant avec une joie amère les conséquences probables de son orgueilleux silence. Les choses se passèrent tout naturellement, c'est-à-dire que cette transition subite de la détresse à l'opulence fut attribuée à la générosité de quelque sénateur reconnaissant. Sténia ne proféra pas une syllabe pour se disculper, et cette impossibilité fut considérée par les uns comme la preuve la plus irrécusable d'une perversité complète, tandis que d'autres y virent tous les signes de l'innocence. Mais chacun convint que, dans l'une ou l'autre hypothèse, la conduite de la signora Scaletti n'annonçait point une femme ordinaire, et dès lors, ce fut à qui briguerait l'honneur d'être admis chez elle. Fidèle à son système, Sténia accueillit tous les noms qui se présentèrent, sans en excepter les hommes qui jadis avaient marchandé ses charmes, pas même ceux qui, honteux de leur défaite, et cédant aux conseils d'une lâche vanité, n'avaient pas craint de se dire plus heureux que leurs nombreux rivaux.

Bientôt elle n'eut plus dans Venise d'autres détracteurs que quelques femmes envieuses de son esprit et de sa beauté. Ces ennemies n'avaient qu'un argument à articuler contre elle, mais il était puissant : la veille encore elle était couverte de haillons, et aujourd'hui ses caprices les plus ruineux étaient accomplis comme par enchantement; il lui fallait donc évidemment, non pas un, mais dix amants, pour alimenter ces effrayantes prodigalités; quant au mystère dont elle enveloppait sa fortune, ce n'était qu'un manége profondément habile pour en cacher la véritable source.

Il y avait là de quoi ébranler bien des convictions; cependant, les manières dignes et imposantes de la jeune signora, sa belle tête, toujours calme et sereine en face de la calomnie, furent plus fortes que les apparences qui semblaient devoir l'accabler; et tel était le prestige qu'elle exerçait sur tous les esprits, qu'en dépit de l'ignorance où elle était elle-même de son origine, plusieurs des plus fiers patriciens aspirèrent à sa main. Mais, soit qu'éclairé par l'expérience prématurée qu'il devait au malheur, son cœur fût désillusionné au point de ne pouvoir s'ouvrir à l'amour, soit que celui qui avait le secret de l'émouvoir ne se trouvât point parmi ces nobles prétendants, elle les répoussa tous, donnant pour raison que jadis elle avait vu l'âme de l'homme à nu et qu'elle en connaissait maintenant toutes les difformités. Outre les prétentions avouées, il en était d'autres qui n'osaient se déclarer ; toutes se trouvaient ruinées à la fois par cette réponse.

Beaucoup en prirent leur parti et surent se contenter de l'amitié de Sténia ; mais quelques-uns éprouvaient pour elle une de ces passions implacables qu'aucune raison ne saurait satisfaire, et son refus obstiné les réduisait au désespoir.

Un soir, Sténia trouva dans sa chambre une lettre ainsi conçue :

« Signora, ma vie est brisée !... Dans le trouble où vous m'avez jeté, je ne saurais dire tous les sentiments contradictoires qui s'agitent au fond de mon cœur. Mais ce que j'y vois avec effroi, c'est que, soit que je vous adore comme une idole, soit que je vous maudisse comme un mauvais génie, toujours vous le dominerez en maître impérieux et tout-puissant. Vous n'avez jamais soupçonné mon amour, vous ne le soupçonnerez jamais, je saurai trop bien le cacher à tous les yeux ; mais le jour de ma mort, et puisse-t-il être prochain, on trouvera sur mon cœur le collier de coquillages qui manque à votre parure. »

(La suite au prochain numéro.)

PROGRAMME

DE L'EXPOSITION DE TABLEAUX, DESSINS, GRAVURES, SCULPTURES, PLANS D'ARCHITECTURE, ETC., D'ARTISTES VIVANTS,

Qui aura lieu à LA HAYE (royaume des Pays-Bas) en 1853.

La Régence de La Haye, ayant résolu qu'il y aurait dans cette ville, au mois de mai 1853, une Exposition générale d'ouvrages d'artistes vivants, néerlandais et étrangers, la commission directrice de ladite Exposition s'empresse de porter à la connaissance des Sociétés de peinture, des artistes et des protecteurs des beaux-arts, les dispositions suivantes :

ARTICLE PREMIER. — L'Exposition aura lieu dans les salons de l'Académie de peinture au *Princes-segracht* à La Haye.

ART. 2. — Le Salon sera ouvert du 23 mai au 25 juin 1853; toutefois la commission se réserve la faculté de prolonger ce terme de quelques jours.

ART. 3. — Les objets d'art destinés à l'Exposition (les tableaux, les dessins et les gravures convenablement encadrés) devront être expédiés *franc de port*, au local susdit, à l'adresse de la commission, *du 15 avril jusqu'au 30 avril 1853, à minuit.* Passé cette époque, nul objet, pour quelque raison et sous quelque prétexte que ce soit, ne sera plus reçu.

(Cette stipulation sera rigoureusement maintenue.)

ART. 4. — Chacun, avant de déposer ses œuvres, devra envoyer un avis au secrétaire de la commission, de l'envoi desdits objets, et ce *par lettres affranchies,* contenant les noms, prénoms et la demeure de l'artiste et de l'expéditeur, ainsi qu'une courte description des objets et la marque des caisses.

En outre, MM. les artistes qui désireraient vendre leurs ouvrages, devront indiquer leurs prix, et ceux qui préféreraient qu'en cas de *loterie*, leurs ouvrages n'en fissent point partie, auront soin d'en faire également mention.

MM. les artistes étrangers seront obligés d'indiquer soit une maison de commerce ou de commission dans le royaume des Pays-Bas, soit une personne connue et y domiciliée, à laquelle la commission pourra faire le renvoi des ouvrages exposés.

ART. 5. — On n'admettra aucun objet ayant déjà fait partie d'une Exposition en cette ville, ni copies à l'huile d'après tableaux, ou dessins d'après dessins.

La commission se réserve le droit d'admettre ou de refuser les œuvres qui lui seront parvenues. Celles qu'elle jugera inadmissibles seront renvoyées aux adresses indiquées, avant l'ouverture du Salon.

ART. 6. — Les œuvres envoyées par d'autres personnes que leurs auteurs mêmes, ne seront admises que sur l'autorisation *écrite* de ceux-ci.

ART. 7. — Tous les objets exposés resteront jusqu'à la clôture définitive de l'Exposition sous la garde de la commission, qui en prendra tout le soin possible, sans toutefois se charger à cet égard d'aucune responsabilité. On ne délivrera aucun tableau avant la clôture de l'Exposition.

ART. 8. — La commission donnera immédiatement avis aux artistes de toute vente effectuée ; elle ne reconnaîtra aucun marché fait à son insu, relativement aux pièces mises en vente, et elle se réserve en outre la priorité sur toute autre vente faite concurremment avec elle.

ART. 9. — Dans la quinzaine qui suivra la clôture définitive de l'Exposition, les objets qui en auront fait partie seront renvoyés franc

de port aux domiciles des artistes nationaux. Les ouvrages des artistes étrangers jouiront de la franchise jusqu'aux adresses indiquées, conformément à l'art. 4 ci-dessus.

Art. 10. — La commission ne fera droit aux réclamations à sa charge que pour autant qu'elles lui seront parvenues dans les trois mois après la clôture définitive de l'Exposition.

La commission directrice se flatte que MM. les artistes et protecteurs des beaux-arts répondront avec empressement à cette invitation et concourront par l'envoi de leurs ouvrages au succès de cette Exposition.

La Haye, le 27 décembre 1852.

La commission directrice de l'Exposition :
G. L. H. Hooft, *président*.
J. C. de Jonge.
J. Z. Mazel.
C. A. P. baron de Salis.
J. B. Weenink.
W. D. A. M. baron Van Brienen.
Steengracht d'Oosterland.
J. K. J. de Jonge, *secrétaire*.

VARIÉTÉS.

Voici quelques détails sur la vente qui a eu lieu le 8 janvier, rue des Jeûneurs, à l'hôtel des commissaires priseurs, des tableaux provenant des collections particulières du feu roi Louis-Philippe, au Palais-Royal et à Neuilly. La plus grande partie de ces tableaux ont beaucoup souffert du pillage de ces deux résidences royales en 1848. Ils ont été lacérés, déchirés à coups de sabre, de baïonnette, de crosse de fusil. La plupart sont des œuvres remarquables de nos plus célèbres artistes vivants, et, pendant les deux jours qu'ils ont été exposés, le public amateur ne pouvait assez déplorer les actes de vandalisme commis à cette époque.

Voici les prix auxquels ont été vendus, malgré les dommages qu'ils ont éprouvés, les principaux tableaux qui étaient exposés :

Femme napolitaine sur les ruines de sa maison renversée par un tremblement de terre, par Léopold Robert, adjugé 16.000 fr. pour M. le duc d'Aumale. (Ce tableau a été un peu déchiré dans un coin.) Vue prise à Saint-Egrève (troué en deux endroits), acheté par M. Achard, 360 fr. Vue de la vallée de Grésivaudan, par le même (deux coups de sabre dans le milieu), 425 fr.; Jeune Savoyarde comptant son argent, figure presque entière, par M. Antigna, 880 fr.; Sortie du port de Marseille, par M. Barry, 765 fr. (plusieurs déchirures); Episode de 1830, petit tableau par M. Léon Cogniet, 1,200 fr.; Tête d'étude de femme, du même, 1,020 fr.; Prise de Constantine, par M. Eugène Flandin, 920 fr. (le quart de ce tableau a été enlevé); Vue d'une rue de La Rochelle, petit tableau par M. Garnerey, 250 fr.; Paysans revenant de faire les foins; Vue d'une partie des Pyrénées et de la plaine l'Aron, par M. de Gernon, 810 fr.; Paysage; Souvenir de Bretagne, du même, 505 fr. (deux déchirures); la Lecture du Testament, par M. Goyet, 300 fr.; le Pont du Rialto, par M. Gué, 500 fr.; Vue de la place du Gouvernement, à Alger, par M. Raffort, 420 fr.; Vue de Neuilly (effet de nuit), par M. Sebron, 700 fr.; Vue de Naples, par M. Smargiassai, 465 fr.; les Marionnettes au môle de Naples, par M. Storelli, 308 fr.; Cascatelles de Tivoli, par M. Wattelet, 500 fr.; Intérieur de forêt, par M. Robert, 169 fr. (très-déchiré); Achat de bestiaux, petit tableau par M. Lecomte, 215 fr.; Chute d'eau et rochers dans le canton de Berne, aquarelle, par M. Aubert, 103 fr.; Vue de la cathédrale de Palerme, aquarelle, par M. Violet-Leduc, 280 fr.; etc.

La vente des tableaux et de quelques gravures a produit 40,000 fr. On aura une idée des dégâts commis au Palais-Royal et à Neuilly, lorsqu'on saura qu'il a été vendu pour 500 fr. un grand panier d'osier rempli de tout petits morceaux de tableaux.

A propos de cette vente, nous devons raconter une anecdote qui constate une escroquerie d'un nouveau genre.

On sait que, dans le sac et l'incendie que les vainqueurs de Février firent subir au Palais-Royal, l'*Improvisateur* de Léopold Robert, un chef-d'œuvre faisant partie de la collection de tableaux que le Roi avait conservée là, fut brûlé. Quand je dis brûlé, c'est que réellement il n'en resta plus trace. Or, comment se fait-il que dans l'année qui suivit la révolution, le Roi reçut d'un brocanteur de Paris une lettre dans laquelle on lui exposait que ledit *Improvisateur* avait été sauvé des décombres, et que, bien que fortement endommagé, le tableau offrait encore les traces du pinceau célèbre, mêlées à celles de l'incendie? La lettre était adroite, le sens en disait plus que les mots ; — le signataire parlait du prix que lui avait coûté ce sauvetage. Le Roi, déjà las de ces horribles souvenirs, inquiet un moment alors sur ses biens que lui rendit toutefois la République, fit répondre au brocanteur qu'on le remerciait de son offre et qu'il pouvait faire tel usage qu'il lui conviendrait du *tableau endommagé représentant un improvisateur napolitain, par Léopold Robert*... Cette réponse, notre homme l'avait prévue; tout son art et toute sa ruse avaient consisté à la provoquer. Il fit rentoiler et restaurer le chef-d'œuvre, fort peu endommagé au fond, et fort de son *certificat*, il chercha un acquéreur. Il voulait 30,000 francs, il les a trouvés, il y a quelques jours. L'Anglais paye et emporte. Or, monsieur, c'est le moment de vous dire que le tableau de Léopold Robert a été bel et bien détruit, que celui-ci n'était qu'une *copie* que le brocanteur possédait par hasard, ce qui lui fit naître l'idée de cette spéculation hasardée. La lettre royale servit innocemment cette fraude. Mais le vol est découvert, et voilà comment l'affaire m'est connue.

—

Il a été vendu cette semaine, rue des Jeûneurs, une très-jolie collection d'aquarelles de nos meilleurs artistes et provenant du cabinet de M. Léon Becker, de Bruxelles. Ces petits tableaux, au nombre de cent environ, ont été très-recherchés des amateurs.

La Femme de charge, par M. Decamps, a été payée 300 fr.; un Barde écossais, par M. Delacroix, 105 fr.; Animaux au repos, petite sépia, par Mlle Rosa Bonheur, 238 fr.; le Jardin du Luxembourg, par M. Bellangé, 201 fr.; une Bacchante, par M. Baron, 220 fr.; Henri IV blessé, du même, 126 fr.; le Doux propos, du même, 101 fr.; Attaque de contrebandiers, par M. Gudin, 201 fr.; Déchargement d'une barque à marée basse, par M. Eug. Isabey, 204 fr.; Henri II et sa famille, par M. Alfred Johannot, 215 fr.; Turc étendu sur un divan, par M. Marilhat, 135 fr.; les Maris insurgés, d'après Bellangé, par M. Midy, 225 fr.; Halte de cavaliers, d'après Bellangé, par le même, 200 fr.; le Départ du pêcheur, par le même, 80 fr.; Brigands calabrais, par M. Monvoisin, 65 fr.; Sancho retrouvant son âne, dessin, par M. Lepoitevin, 111 fr.; Isabeau de Bavière, petite eau-forte, par M. le prince de Joinville, 52 fr.; Prise du Caire, par M. Raffet, 100 fr.; Débarquement des troupes françaises en Algérie, du même, 56 fr.; Seigneur espagnol, par M. Roqueplan, 188 fr.; la Tour de la grosse horloge à Rouen, par M. Tesson, 208 fr.; Bords du Cher, par M. Soulès, 65 fr.; Sujet tiré des Mille et une Nuits, dessin au crayon noir, par M. Horace Vernet, 80 fr.; la Déclaration, par M. Wattier, 61 fr.; Ambulance, par M. Charlet, 58 fr.; Négresse marchande de fruits, par M. Hildebrandt, 59 fr.; Défilé de Patroun en Syrie, par M. E. Flandin, 50 fr.; une Ferme en Normandie, par M. Flers, 60 fr.; un Paysage, du même, 85 fr.; un Quai, par M. Justin Ouvrié, 100 fr.; et quelques autres de MM. Granet, de Beaumont, Beaune, Boulanger, Cabat, Ciceri, Couder, Cottrau, Gué, etc.

—

La grande exhibition américaine de New-Yorck se prépare. On en connait déjà toutes les conditions : les frais de transport, depuis Anvers, sont à la charge de la commission de New-York.

—

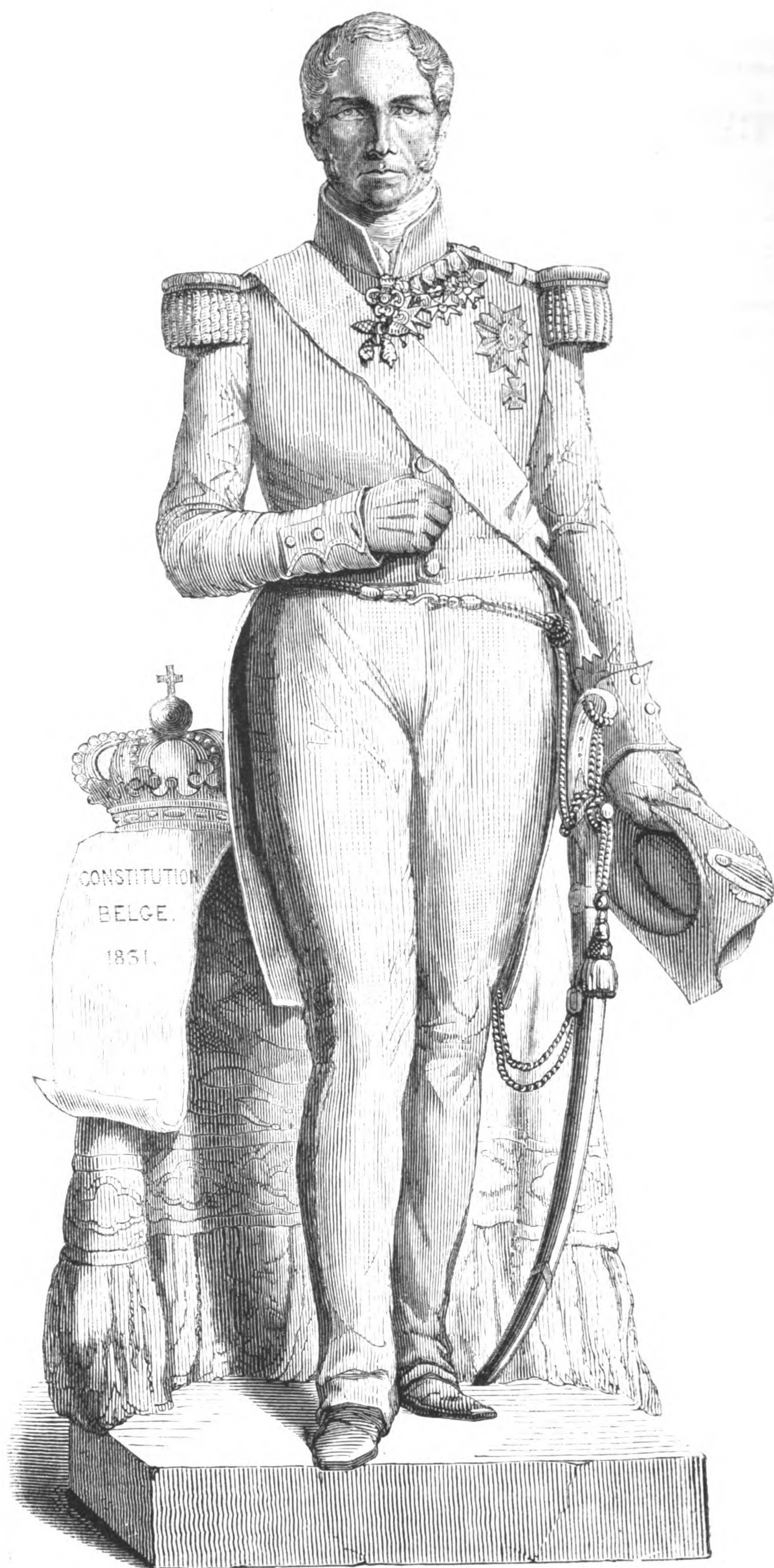
Le peintre allemand Kaulbach vient de terminer pour le musée de Berlin l'esquisse d'une grande peinture murale : *L'Entrée de Godefroid de Bouillon à Jérusalem*.

—

Quatre groupes équestres vont être placés sur les piédestaux des quatre angles du pont d'Iéna. Ils représentent : le cavalier gaulois, le cavalier romain, le cavalier grec et le cavalier arabe.

—

Nous apprenons à l'instant la mort du peintre Antoine Payen, professeur à l'Académie de dessin de Tournay.



LÉOPOLD Ier ROI DES BELGES

PARTIE LITTÉRAIRE.

ÉTUDES

SUR QUELQUES POÈTES FRANÇAIS ANTÉRIEURS AU XVIIe SIÈCLE.

III.

Nous avons dit, dans le précédent chapitre, qu'une série de joyeux farceurs, poëtes burlesques, drôlatiques et grotesques, étaient parvenus à s'emparer de l'attention publique, à la fin du xve siècle, et qu'ils l'avaient fait dévier de la hauteur et de la direction où l'avaient conduit Christine de Pisan, Alain Chartier, Charles d'Orléans, Martial-de-Paris et François Villon. C'étaient : J. Meschinot, Guillaume Cretin, Jean Molinet, Charles de Bordigné, Guillaume Coquillart, etc., etc. Nous avons cité à d'autres titres les noms de Jean le Maire (*), de Jean Marot et des deux Saint-Gelais, parce que, en définitive, ils ont joui de quelque crédit, bien qu'ils n'aient pas pesé d'un très-grand poids dans la balance du progrès. Il nous reste à parler des poésies apocryphes de la *fausse Clotilde de Surville* (**) et à traverser ce grand xvie siècle, si fécond, si splendide de toutes les manières, mais particulièrement si riche en artistes et en poëtes. Nous passerons ensuite la revue de ces *grotesques*, dont la liste sera renforcée de tous les Cretin et de tous les Coquillart de cette époque héroï-comique.

Après les grands hommes les nains; après les portraits sérieux, les caricatures amusantes.

Quatre grandes traînées de lumière ont laissé des traces sur le xvie siècle; ce sont celles de Clément Marot, de Ronsard, de Malherbe et de Mathurin Regnier. En eux seuls se résume toute la gloire littéraire de cette époque brillante où la France était gouvernée par un prince qui ne se contentait pas de protéger les lettres, mais qui les cultivait lui-même avec succès. François Ier a laissé des poésies qui ne sont pas sans mérite.

Autour de ces quatre grandes constellations principales gravitaient une multitude de petites planètes secondaires dont les noms sont parvenus jusqu'à nous. Tels sont : Michel Marot, fils, de Clément; Pierre Fabri qui nous a laissé son « *Grant et vrai art de plaine rhétorique;* » Jean Dorat, surnommé le *Pindare françois;* Bonaventure des Perriers, l'auteur du fameux *Cymbalum mundi,* lequel fit mettre Jean Morin, son éditeur, en prison; Étienne Dolet, que l'on comparait à Démosthènes, et qui apprit aux Français à *ponctuer et à accentuer en leur langue,* comme dit Charles de Ste-Marthe; Thomas Sibilet, auteur d'un *art poétique*, fort estimé; Théodore de Bèze, Joachim Du Bellay, Pontus de Thiard, Louise l'Abbé, surnommée *la belle Cordière*, Remi Belleau, *le peintre de la nature*, comme l'appelle Ronsard, Estienne Pasquier, plus connu comme historien que comme poëte; Jean de Baïf, Étienne Jodelle, le réformateur ou plutôt *l'inventeur* du théâtre moderne; enfin Jean Passerat, l'un des rimeurs légers les plus charmants de son temps. Tous ces poëtes-là faisaient partie de la *pléiade*; mais ils n'ont eu ni la renommée, ni l'influence incontestable de Marot, de Ronsard, et surtout de Malherbe.

Pour mieux juger Clément Marot, nous citerons souvent l'opinion de ses successeurs. La postérité se trompe rarement sur le mérite des individualités dont elle a mission de tamiser la renommée. Ainsi, un vers de Boileau, l'épitaphe de Jodelle, quelques phrases de la Fontaine, de la Harpe et de Chaulieu, en diront plus que tous les commentaires des critiques modernes. Boileau a dit de lui :

« Imitons de Marot l'élégant badinage. »

Fénélon l'a cité comme un modèle de goût dans sa remarquable lettre à l'Académie française. et la Harpe a ajouté :

« Le nom de Marot est la première époque vraiment remarquable dans l'histoire de notre poésie, bien plus par le talent qui lui est particulier que par les progrès qu'il fit faire à notre versification. Ce talent est infiniment supérieur à tout ce qui l'a précédé, et même à tout ce qui l'a suivi jusqu'à Malherbe. On remarque chez lui un tour d'esprit qui lui est propre. La nature lui avait donné ce qu'on n'acquiert point : elle l'avait doué de grâce. Son style a vraiment du charme, et ce charme tient à une naïveté de tournure et d'expression qui se joint à la délicatesse des idées et des sentiments. Personne n'a mieux connu que lui, même de nos jours, le ton qui convient à l'épigramme, soit celle que nous appelons ainsi proprement, soit celle qui a pris depuis le nom de *madrigal*. Personne n'a mieux connu le rhythme du vers à cinq pieds et le vrai ton du genre épistolaire à qui cette espèce de vers sied si bien. »

« Ronsard qui les suivit, par une autre méthode,
Réglant tout, brouilla tout, fit un art à sa mode,
Et toutefois longtemps eut un heureux destin.
Mais sa muse en français parlant grec et latin,
Vit dans l'âge suivant, par un retour grotesque,
Tomber de ses grands mots le faste pédantesque (*). »

Ainsi l'opinion de Boileau, qui avait été si bienveillante à Marot, est hostile à Ronsard. Pourquoi cela? Il y a cependant plus d'un point d'affinité entre leur talent : tous les deux ont étudié l'*Art poétique* d'Horace; tous les deux ont enrayé le mauvais goût, toujours prêt à se faire jour, — chacun dans son temps. — Je trouve donc que le *législateur du Parnasse* a été un peu injuste envers un homme que ses contemporains avaient surnommé *le prince des poëtes*, et l'un des

(*) Jean le Maire, dit des Belges, — probablement parce qu'il était du Hainaut, — fut le premier qui s'aperçut que l'*e* muet produisait un mauvais effet dans les vers à l'hémistiche. Il fit part de son observation à Clément Marot; mais, tout en reconnaissant la justesse de cette remarque, ni l'un ni l'autre ne s'y conformèrent.

(**) Dans un ouvrage publié par nous en 1841, — *le Iardrin salutaire de Jean Jorel*, — voici ce que nous écrivions en parlant des poésies attribuées à Clotilde de Surville : « Nous sommes bien aise de trouver ici l'occasion de le dire, ne fût-ce que pour l'acquit de notre conscience : non, il est impossible de reunir plus de fatras et d'absurdités de toute nature, en deux volumes, et nous ne croyons pas qu'il soit possible d'abuser de la bonne foi publique avec plus d'impudence! Pour nous, cette œuvre, ou plutôt cet amalgame de mots incohérents et discordants, est une platitude littéraire sans exemple, un mensonge tellement colossal, que quiconque aura la moindre habitude des manuscrits de cette époque, ne sera pas un seul instant dupe de cette grossière supercherie, qui n'a d'autre caractère à nos yeux que celui d'une spéculation diabolique. »

Depuis lors, M. Georges Mancel, bibliothécaire de la ville de Caen, qui a publié en 1850 une *étude littéraire et bibliographique* sur Alain Chartier, nous a gourmandé très-fort d'avoir été aussi peu indulgent envers deux hommes *simples et bons* — Charles Nodier et Vanderbourg — qui ont été reconnus comme les auteurs des poésies apocryphes de Clotilde de Surville. A cela nous répondrons : qu'en 1841 personne, ou du moins très-peu de monde, connaissait la supercherie littéraire dont s'étaient rendus coupables ces messieurs; et l'eussions-nous su, que nous n'aurions pas retranché un mot de ce que nous disions alors. Nous trouvons la mystification indigne du talent et du caractère de Nodier. Que prétendait-il faire en publiant ces poésies? Tromper ses confrères et rire ensuite, dans sa barbe, de leur inexpérience et de son espièglerie! Libre à M. Mancel de trouver cela *simple et bon*, mais nous nous estimons fort heureux aujourd'hui d'avoir eu *le flair* assez délicat pour ne pas avoir été de l'avis de MM. Villemain, Michelet, Auguis, Lamartine, et surtout Sainte-Beuve, qui, dans la *Revue des deux Mondes*, n'a rien trouvé de mieux à dire que de comparer ces poésies à celles d'André Chenier.

(*) *Art poétique*, chant Ier pag. 279.

plus éminents écrivains qu'ait eus la France (*). Sans doute, Ronsard avait bien un peu habillé la langue à la grecque et à la romaine; mais on doit cependant lui savoir gré, lui qui précéda Malherbe de plus d'un quart de siècle (1524-1555), d'avoir introduit dans la forme harmonique du vers une règle et une précision qui étaient essentiellement variables avant lui. Nous avons déjà fait remarquer que Jean le Maire ayant signalé à Marot le mauvais effet que produisait dans le vers l'*e* muet à l'hémistiche, celui-ci n'en tint aucun compte. Dans Ronsard, on ne trouve plus de ces irrégularités; les rimes masculines et féminines sont toujours parfaitement alternées, et l'hiatus ne se rencontre que rarement dans ses vers. La règle était posée, elle faisait déjà loi, et quand Malherbe vint, il faut bien le reconnaître, le terrain était singulièrement déblayé. L'appréciation de Boileau nous paraît donc souverainement injuste.

M. de Thou, dans son livre sur les meilleurs écrivains de son temps, rapporte que pendant sa vie Ronsard a joui de la plus grande considération auprès des grands et que, à sa mort, au service célébré en son honneur à Paris, le roi envoya sa musique; des princes du sang, une foule de gens de cour et tous les hommes les plus célèbres par leur esprit et leurs talents y assistèrent. Le parlement de Paris s'y fit représenter par une députation. La foule était si grande, ajoute le chroniqueur, que le cardinal de Bourbon ne put trouver place, et que l'orateur chargé de prononcer l'oraison funèbre, ne pouvant entrer dans la chapelle, fut obligé de monter sur un perron voisin. Il y avait du monde jusque sur les toits. Vingt ans après, un conseiller au parlement de Paris lui faisait élever un mausolée de marbre avec sa statue, et l'un de ses biographes poussa l'enthousiasme jusqu'à faire remarquer qu'étant né le jour même où François Ier perdit la bataille de Pavie, la nature avait voulu faire une galanterie à la France en lui envoyant un grand poëte pour la consoler d'une grande défaite.

Cette flatterie, tout exagérée qu'elle soit, est une compensation plus que suffisante aux six vers que Boileau a bien voulu lui consacrer.

« Enfin Malherbe vint. » Ce poëte est la plus grande figure littéraire du XVIe siècle. Non-seulement il fut novateur, mais, bien plus, il fut le fondateur de cette grande école d'écrivains dont s'enrichit la France. Tout ce que la langue contenait encore d'abrupte, d'inculte, de désordonné, fut poli, assoupli, fixé par lui, et la légèreté de la forme, la grâce du style, remplacèrent la roideur archaïque des vieux trouvères ses devanciers. Une prosodie plus savante vint poser sur l'art le niveau de ses lois immuables; mais si ce fut quelquefois à l'avantage de la forme, ce fut aussi souvent aux dépens de l'originalité.

A dater de Malherbe, la langue a complétement changé d'aspect; on ne retrouve plus ces expressions naïves, figurées, vraies à tel point qu'on les croirait peintes ou ciselées d'après nature, de ces tours si fins qui font le mérite et l'originalité des poëtes du XIVe et du XVe siècles. Ce sont d'autres tours, d'autres finesses, un autre langage, en un mot, mais qui a complétement dépouillé les allures et la forme employées par Alain Chartier, Rabelais et Clément Marot.

Mathurin Regnier, quoique né en 1573, appartient plutôt à l'école moderne du XVIIe siècle qu'à celle du XVIe. Il est beaucoup plus près de Boileau que de Martial d'Auvergne et de Villon, de sorte qu'il nous faut le classer dans une autre catégorie.

Nous avons parlé de toute une série de poëtes grotesques qui étaient apparus dans la dernière moitié du XVe siècle, et qui étaient parvenus à attirer sur eux une partie de l'attention publique. Tels furent Jean Meschinot, Guillaume Crétin, Jean Molinet, Charles de Bordigné, Guillaume Coquillart, et une foule de joyeux farceurs dont toute l'originalité consistait, ainsi que nous l'avons déjà dit, à inventer des rythmes singuliers, à faire des jeux de mots, des tours et des gambades avec une langue qu'ils commençaient à manier plus facilement. Tel un enfant déshabitué depuis peu de ses lisières s'amuse à faire des tours de force pour faire rire ses parents, tels étaient certains poëtes grotesques de cette période drôlatique. On pourrait, sans inconvénient, les appeler les *poëtes paillasses* de leur siècle. Ils semblaient s'être donné pour mission de faire rire l'humanité, et il n'est sorte de drôleries qu'ils n'aient inventées dans ce but. Tout cela bien, entendu, n'avait rien à démêler avec l'intelligence; c'étaient de purs jeux d'enfants; mais l'intelligence est inutile là où le calcul mathématique préside.

Ainsi, en dehors des vers de huit, de dix et de douze pieds qui avaient été les premières mesures poétiques employées depuis le XIIe siècle, ils en faisaient d'*un*, de *deux*, de *quatre*, de *six* et même de *seize*, avec accompagnement de rimes, d'hémistiches, d'enjambements, de redondances toutes particulières; puis ils les affublèrent de titres non moins bizarres et particuliers. Il y avait des rimes *batelées*, *fratrisées* ou *fraternisées*, *brisées*, *allitérées*, *couronnées*, *enjambées*, *enchaînées*, *lettrisées* ou *sénées*; il y en avait d'*annexées*, de *déclinées*, de *figurées*, de *concatenées*, de *protées*, de *contrepetées*, de *rapportées*; il y en avait *d'équivoques*, de *léonines*, de *monorimes*, de *monosyllabiques*, de *doubles rétrogrades*, de *métriques*, de *rophaliques*, de *pyramidales*; enfin, il y en avait *en écho*, *en kirielle*, *en tarantara*, à *double-face* et d'*empérières*.

Ces dernières sembleraient même l'emporter sur toutes les autres, parce qu'elles étaient incontestablement un peu plus ridicules. C'était le *nec plus ultra* du goût et de l'élégance, deux choses que nous traduirions aujourd'hui par le mot non moins vrai qu'énergique de *stupidités*.

Pour donner une idée de ce que pouvait être cette fièvre de dévergondage littéraire, il suffira de dire que le poëte Jean Meschinot, escuyer du sieur de Mortières qui vivait à la cour (*), écrivait au bas de l'un de ses *huitains* :

« Les huit vers ci-dessoubz escrits se peuvent lire et retourner en *trente huit* manières différentes. »

Il est évident que des puérilités de cette nature étaient autant d'entraves apportées au génie et au développement de la langue française. Nous devons dire, toutefois, en l'honneur de la défense de ces joyeux farceurs, que le XVIe siècle, si grave, si régénérateur et si réformateur en toutes choses, les imita et même les perfectionna. Ce Jean Meschinot, que nous blâmions tout à l'heure, fut dépassé par le père Bernard Bauhuis (*Bauhusius*), né à Anvers en 1775. Ce révérend père qui a professé pendant quelque temps les humanités à Bruges et à Louvain, puis, qui ensuite alla catéchiser les principales villes des Pays-Bas, est l'auteur de ce fameux vers adressé à la sainte Vierge :

« Tot tibi sunt dotes, quot cœlo sidera Virgo. »

Ce simple vers, en apparence si chétif, si inoffensif, peut se retourner de 3,312 manières différentes. C'est ce que l'on appelait vers *protées*. Mais ceci n'est encore rien. Nous en connaissons un de Thomas Lansius que l'on peut retourner *trente et un millions neuf cent seize mille huit cents fois*. On comprendra que nous aimions

(*) BAILLET, *Jugements des Savants*, t. IV, 1335. — *Jacobus*, *August.*, *Thuan.*, lib. 82, *histor. suorum temporum*, *ad annum* 1585. — *Perroniana*, au mot Ronsard.

(*) Après la mort du dernier duc de Bretagne François II, décédé en 1448, Anne de Bretagne, qui avait épousé en premières noces Charles VIII, et en secondes Louis XII, son successeur, conserva Jean Meschinot auprès d'elle : alors, il prit le titre de *maistre d'hostel de la reine de France*. Le recueil de ses poésies est intitulé : *les Lunettes des Princes*. AUG., t. II, pag. 237. Sainte-Beuve, *Tabl. hist. et critiq. de la Poés. franç.* pag. 16.

mieux renvoyer nos lecteurs aux sources primitives, que de les leur reproduire ici (*).

Les rimes étaient *batelées* lorsque dans les vers de dix syllabes l'hémistiche du second rimait avec la finale du premier. Et ainsi de suite(**). On conviendra, toutefois, qu'elles ont un air de parenté fort grand avec les rimes léonines. Voici un exemple emprunté à Marot :

Quand Neptunus, puissant dieu de la *mer*,
Cessa d'*armer* carraques et galées
Les Gallicans bien le durent ay*mer*
Et récla*mer* ces grans ondes salées.
(Ballades, p. 227.)

Les vers *léonins* sont ceux dont l'hémistiche rime avec la consonnance finale. C'est le même principe, avec une autre application; seulement, c'est une forme ryhtmique fort ancienne dont les Latins se sont servis, et c'est incontestablement à eux que les premiers trouvères français l'ont empruntée. Nous avons déjà fait remarquer que les poëtes du XIIe siècle en avaient fait un usage assez fréquent, et que, de plus, ils considéraient ce genre de versification comme étant d'une grande beauté, puisque l'un d'eux, — Philippe de Reimes, — s'excuse de n'avoir pas fait ses vers ainsi (***). Peignot, dans ses *Amusements philologiques*, prétend que les vers latins qui sont ainsi faits sont de *mauvais goût*, et que c'est sans doute par erreur qu'il en est échappé *quelques-uns* à Virgile et à Horace. Or, ces *quelques-uns* sont en nombre considérable dans Virgile ; d'où l'on peut conclure avec quelque vraisemblance que ces rimes léonines, si elles ne sont pas cherchées, ne peuvent pas être considérées comme une défectuosité lyrique. Aussi, un critique du *Journal des Débats*, a-t-il relevé très-victorieusement l'allégation soutenue par Peignot, en 1842, époque où parut son livre. Il prouve, chiffres en main, que le nombre en est beaucoup plus considérable qu'on ne le suppose. J'affirme, — dit-il, — que :

Les Bucoliques en contiennent.	. . .	24	873.
Les Georgiques »	. . .	198	
L'Énéide »	. . .	651	

Or, comme ces trois ouvrages ensemble se composent de 12,914 vers, il en résulte que sur *quatorze* vers, Virgile en a fait un léonin. On comprendra maintenant pourquoi les trouvères français s'excusaient avec une sorte d'humilité de ne pas avoir fait les leurs ainsi.

La forme de ces vers elle-même varie ; il y a eu des léonins simples tels que ceux-ci :

« Per mare, per ter*ram* currit Germanus ad of*fam*
Vilis aqua et pa*nis* potus et esca ca*nis*. »

Il y en a dont les hémistiches riment entre eux et de plus, avec la consonnante :

« Pluribus est an*nis*, Gwilhelmus nomine, ban*nis*
Dux in Norman*nis*, cui non fuit ulla tyran*nis*.

(*) Il a paru à Louvain, en 1833, chez Van Linthout et Van den Zande, un petit in-16 de VI-74 pages où le vers de Bauhusius est imprimé de 1,022 manières différentes. C'est encore dans ce petit volume intitulé : *Proteus Parthenius*, etc., que le vers *proté* de Thomas Lansius se trouve consigné. Il est, bien entendu, de la famille des monosyllabiques, et il peut s'appliquer à 10 personnes différentes.

(**) Charl. FONT. a dit : *Batelée* s'appelle ryme en laquelle aux vers de dix syllabes réglément en la coupe ou *sémistiche*, est rymée la même ryme du vers précédent.—*Art poétiq*. l. VI.—Pierre Fabri, curé de Saint-Méray et natif de Rouen, nous apprend dans son *grant et vrai art de plaine rhétorique* qu'elle a été ainsi appelée par les Picards. l. II, p. 8.

(***) Delarue, *Essai sur les bardes*, t. II, p. 368.

Hic vir pacific*us* erat et virtutis amic*us*,
Fama non modic*us*, justus, pius atque pudic*us*. »

Il y en a de *redoublés*, c'est-à-dire dont certaines mesures riment dans le corps de chaque vers, la fin ayant une autre consonnance; il y en a même dont les rimes de la consonnance finale sont croisées avec les deux hémistiches (*). Enfin, il y en a de *multipliés*, c'est-à-dire dont presque tous les mots qui les composent riment entre eux.

« Non nego, nec tego, quod ego, qui rego, cum lego, dego. »

En voici encore du même genre :

« Quos an*guis* dir*us* tristi mulc*edine* pa*vit*,
Hos san*guis* mir*us* Christi dul*cedine* la*vit*. »

Mais ceux-ci appartiennent tout autant aux vers *brisés* qu'aux vers léonins.

Nous avons oublié de dire que l'on range parmi les vers léonins ceux qui sont entremêlés de français et de latin. Ils sont fort communs dans les poésies d'Olivier Basselin, de Charles d'Orléans et de tous les poëtes de son époque.

RONDEL.

Noli me tangere,
Faulte de serviteurs
Car bonté de Seigneur
Ne les scet *frangere*.
Il vous faut *regere*
En craintes et rigueurs
Noli me tangere
Faulte de serviteurs.

De hault *erigere*
Trop tost en grans faveurs
Ce ne sont que foleurs
Bien men puis *plangere*
Noli me tangere.

Les *vers brisés* sont ceux dont le premier hémistiche peut présenter un sens différent du vers lu dans son entier. Octavien de Saint-Gelais en a fait de passablement mauvais dans ce genre ; de sorte que nous citerons de préférence ceux des *bigarrures* de Tabourot, afin de mieux les faire comprendre. On connaît également un célèbre quatrain de Voltaire, dont la moitié est une injure au roi, mais qui devient une flatterie aussitôt qu'on y ajoute l'autre moitié. Je cite les vers de Tabourot :

« Qui vous dit belle il ne dit vérité
Il dit bien vrai qui laide vous appelle
Vous êtes telle en fait de loyauté;
Comme bien sçay estes la non-pareille,
Tousiours auray à vous hayne mortelle,
A vous fiance n'auray de ma vie
Et aimeray qui votre mal revèle,
Votre accointance Dieu confonde et maudie. »

Maintenant, si l'on veut les *briser*, on trouvera une première strophe de petits vers de quatre pieds et une autre de six. Le système est le même; l'un est une diatribe, l'autre est un compliment.

Qui vous dit belle
Il dit bien vray ;
Vous estes telle
Comme bien sçay.

(*) Voici les deux exemples :
Redoublées : — « OEs ego fusi*le*, vos quoque ficti*le*, mando ju*vamen*
Ex ope virgin*is*, et fugo grandin*is* omne gra*vamen*. »
Croisées : — « Quisquis amat *servit*, dominatur quisquis ama*tur*
Quisquis amat pati*tur*, quisquis amatur *agit*. »
On voit que l'hémistiche du premier rime avec la consonnance du second, et *vice versa*.

Tousiours auray
A vous fiance;
Et aimeray
Vostre accointance.

« Il ne dit vérité
qui laide vous appelle.
En fait de loyauté
Estes la non-pareille.
A vous hayne mortelle
N'auray jour de ma vie ;
Qui votre mal revele
Dieu confonde et maudie.

Il existe encore des vers brisés d'une autre façon ; mais comme nous n'en connaissons d'exemples que dans la poésie latine, nous nous contenterons de les indiquer en note (*).

Les rimes *fratrisées*, *fraternisées* ou *enchaînées*, sont celles dont le premier mot du *carme* était répété au commencement du vers suivant, soit en équivoque, soit autrement. Ainsi Marot a dit dans une épigramme qu'il adresse à Caron :

« Metz voyle au vent, single vers nous, *Caron*,
Car-on t'attend : et quant seras en *tente*
Tant et plus boy, bonum vinum *carum*.

Voici un second exemple emprunté à Clément Marot :

« Dieu gard' ma maitresse et regen*te*
Gente de corps et de fa*çon*
Son cueur tient le mien en sa *tente*
Tant et plus d'un ardent fris*son*.
Son m'oït poulser sur ma chan*son*
Son de lutz ou harpes doul*cettes*
Cet espoir qui sans maris*son*
*Son*ger me faict en amour*ettes* (**). »

Les rimes que l'on appelait *annexées* avaient un très-grand point de ressemblance avec celles-ci; seulement, il ne suffisait plus de répéter le même mot de la terminaison, au commencement du vers suivant, il fallait encore que ce mot vînt de la même souche, de la même racine (***). Clément Marot nous en offre bien quelques exemples ; mais en voici un, emprunté au *grant et vrai art de plaine rhétorique* de Pierre Fabri, qui nous la fera d'autant mieux comprendre qu'il est destiné à en expliquer le mécanisme.

« Ainsi se fait rithme *annexée*
Annexant vers à autres vers,
Versifiée et composée,
Composant telz mots ou divers

(*) « Qu an di tri mul pa
os guis rus sti cedine vit,
H san mi chri dul la

C'est le même distique que nous avons cité en parlant des rimes léonines multipliées. Le distique qui se trouve sur la façade de l'hôtel de ville de Delft est également en vers brisés d'une autre façon.— Peignot, p. 160.

(*) C'est encore aux poëtes latins que revient l'honneur de ce rythme. On appelait cette sorte de vers *anadiplosis*, et dès le IVe siècle Ausone en fournit de curieux exemples.—Traduction de l'abbé Joubert, Paris 1769, 4 vol. in-12,—t. 3, p. 116.

Res hominum fragiles alit, et regit, et perimit *fors*.
Fors dubia, æternumque labens ; quam blanda fovet *spes*.
Spes nullo finita œvo ; cui terminus est *mors*.
Mors avida, inferna mergit caligine quam *nox*.
Nox obitura vicem, etc.

Si l'on veut prolonger ces exemples, on peut recourir aux sources ; pour nous, le fait est bien établi.

(***) « *Annexée* est la ryme en laquelle la couronne n'est pas syllabe ou simple ou double répétée entièrement ; mais la couronne et le chef sont seulement dictions conjugées et annexées, c'est-à-dire descendantes d'une même source. » — *Art poétiq.* de Charles Fontaine, liv. I, ch. XV.

Diversement mis et repris,
Reprenant la syllabe entière,
Entièrement des vers compris
Comprinse droit vers la dernière,
Derrenier vers ou diction,
Dictée ou vers la fin changée,
Changeant en variation,
Variablement arrangée. »

Il faut être d'une certaine force en prosodie pour bien comprendre tout cet amalgame ; cependant les *rétrogrades* simples, doubles ou rétrogrades léonines leur étaient bien supérieures... en grotesque, car le vieux Thomas Sibilet a soin de nous apprendre que cette rime était fort peu employée « *par ceux qui avaient le né mouché* (*), c'est-à-dire, bien probablement, par ceux qui avaient quelque talent.

En voici un exemple :

Triomphamment cherchez honneur et prix,
Désolez cueurs, méchans infortunez ;
Terriblement estes moquez et pris.

Puis en les retournant on trouve :

Prix et honneur cherchez triomphamment,
Infortunez, méchans cueurs désolez ;
Pris et moquez estes terriblement.

Assurément l'auteur de ces vers avait *le né fort peu mouché*, pour nous servir de l'expression de Sibilet, car il est impossible de rencontrer quelque chose de plus en désaccord avec le bon sens et la raison.

Les doubles rétrogrades ne leur cédaient rien en grotesque et en ridicule. Il ne s'agissait plus seulement de retourner les mots comme dans les vers ci-dessus, mais de retourner les vers lettre par lettre sans que la mesure en soit dérangée ni les lettres changées de place. Sidoine Apollinaire est l'heureux inventeur de cette combinaison diabolique (**). Aussi, un vieux chroniqueur du XVIe siècle n'a-t-il pas hésité à faire l'application de ces vers de l'évêque de Clermont dans un conte fantastique où le diable transporte à Rome, sur ses épaules, le chanoine de Cambremer, par suite d'un pacte qu'ils ont fait ensemble. En traversant la mer il lui dit :

« Signa te, signa temere, me tangis et angis.
Roma tibi subito motibus, ibit amor. »

Ces vers peuvent se lire indifféremment de gauche à droite, ou de droite à gauche : nous avons cité de préférence ceux d'Appollinaire, parce qu'ils sont célèbres ; mais nous pourrions les multiplier d'une manière désespérante, si nous ne craignions d'abuser, ou plutôt d'user l'intelligence de nos lecteurs.

J. A. L.

(*La fin au prohain numéro.*)

(*) *Retrogade* est aussi de la vieille mode, dit Thomas Sibilet, et elle s'appelle ainsi à cause qu'elle peut se faire lire à reculon, ou lettre pour lettre, ou syllabe pour syllabe, ou mot pour mot. » —*Art poetique*, p. 79, édition de 1555.—Lyon.

(**) Sidoine Apollinaire, né à Lyon en 430, et mort évêque de Clermont en 489, les définit ainsi dans une de ses lettres :

« *Ii versus sunt recurrentes, qui, metro stante, neque litteris loco motis, ut ab exordio ad terminandum, sic a fine releguntur ad summum.* —C'est-à-dire : — Retrogrades (*recurrentes*) sont les vers qui, sans que la mesure soit dérangée ni les lettres changées de place, présentent les mêmes mots, soit qu'on les lise dans leur ordre naturel, soit qu'on remonte de la fin au commencement.—Lib. IX, *epist.* 14.

L'ÉTOILE DU SOIR.

L'astre que j'aime à voir,
C'est l'étoile du soir.

—

Dieu du jour, météore
A l'éclat sans pareil,
Noble enfant de l'aurore,
Tu n'es pas mon soleil;
Et toi, lune au front pâle,
Lune au disque d'argent,
Sur ta robe d'opale
Brille un reflet changeant.

—

L'astre que j'aime à voir,
C'est l'étoile du soir.

—

Soleil, chauffe la terre
De tes rayons si beaux;
Toi, lune solitaire,
Visite les tombeaux.
Du soir la blanche étoile
Brille quand le jour fuit,
Et puis elle se voile
Du voile de la nuit.

—

L'astre que j'aime à voir,
C'est l'étoile du soir

—

Mon étoile chérie,
Flambeau mystérieux,
Unit dans la prairie
Les bergers amoureux.
C'est elle qui ramène
Dans mes bras, sur mon cœur,
Mon amante, ma reine,
Le plaisir, le bonheur.

—

L'astre que j'aime à voir,
C'est l'étoile du soir.

PIERRE LACHAMBEAUDIE.

JOSEPH GAUCET.

Je n'ai pas connu Gaucet. Il n'était pas de notre génération nouvelle. Gaucet appartenait encore à cette noble phalange de poëtes et de publicistes de 1830, dont beaucoup sont morts à la vie réelle, qui tous sont morts à la vie des lettres.

On en trouve partout, des hommes de la révolution, dans la politique, dans la magistrature, dans l'administration, à l'Académie. Il n'en est plus dans la littérature.

A ces vingt-deux années si pleines d'événements, de progrès ou de mécomptes, de prose et de discussion, deux poëtes avaient survécu : Joseph Gaucet, Adolphe Mathieu.

Gaucet, malheureux et triste, chantant l'hymne de sa misère, écrivant pour oublier, poëte pour s'étourdir.

Mathieu, plus fortuné, riche d'une modeste aisance, rimant sur tout et contre tous, n'ayant d'autre souci que de rester honnête et indépendant, cherchant à peine des lecteurs, n'ayant d'autre ambition que celle d'honorer un peu le clocher natal.

Ils étaient deux, Mathieu et Gaucet. Aujourd'hui, Mathieu reste seul. Et lui ne vieillit pas. Il y a huit jours à peine qu'il publiait encore un volume de vers ardents comme la première jeunesse, un volume qu'il a appelé *Gelées et Givres* pour nous faire croire sans doute que ce sera le dernier. Mais l'hiver du poëte est comme celui de la nature. Il renferme de bien beaux soleils, et décembre voit encore fleurir des roses sous la neige qui blanchit les jardins.

Je n'ai pas connu Gaucet. — Hélas! se connaît-on en Belgique? — Nous n'avons pas la fraternité des lettres, cette fraternité qui fonde les écoles et qui sanctionne la gloire. On semble se fuir et s'éviter dans la littérature comme on se fuit dans les arts. Il suffit qu'on ne s'admire point sans restriction pour qu'on se haïsse. Le plus timide critique engendre une inimitié; il a fallu presque renoncer à la critique dans ce pays, pour épargner les nerfs des écrivains sensibles, et quand il y a deux ans un homme estimé de tous, le savant, le plus modeste et le plus bienveillant de notre pays, M. Quetelet, osait, dans un discours à l'Académie, hasarder une plainte sur nos susceptibilités littéraires, on le décriait le lendemain dans la revue de la Société des gens de lettres dont il était le vice-président. Une faute d'impression, une faute de français (qui n'en commet point?) fait nier toute une vie de travail et de recherches. Une opinion qui déplaît, fait attaquer la vie privée. Quand le gouvernement encourage un écrivain, il se trouve vingt confrères pour aboyer après la récompense qu'ils n'ont pas obtenue. Serait-il donc vrai, comme nous le disait un jour un homme qui a fait ses preuves de science et de talent, que dans la littérature, le Belge est l'ennemi des Belges?

Mais revenons à Gaucet. Je disais tout à l'heure que je ne l'ai point connu. J'avouerai même que je connaissais peu ses œuvres.

Lorsque parut l'an dernier la première livraison des *Chansons populaires*, j'y trouvai des couplets intitulés les *Forgerons*. Cette pièce était signée Gaucet.

C'était pour moi son premier ouvrage. Elle me sembla, dans son genre, une des choses les plus remarquables qu'on eût publiées. Ce journal en dit quelques mots d'éloge. Aujourd'hui, que son auteur est mort, elle mérite d'être reproduite. Dans les cinq ou six volumes qu'il a laissés, je n'ai rien trouvé de plus complet, pour le rythme, pour la vivacité du langage, pour le nerf du style et de la pensée.

Gais ouvriers,
Aux ateliers
Chaque fourneau s'allume!
Mordants ciseaux,
Pesants marteaux,
Faites gémir l'enclume...
Allons, *toqueurs* poudreux,
Démons aux bras nerveux,
Pour mieux dompter ce fer,
A l'œuvre, à l'œuvre... un feu d'enfer!...

Pan! pan! pan!
La barre s'étire...
Pan! pan! pan!
Forgeons un navire
Aux flancs gracieux,
Aux bords vigoureux.
Bravant la furie
Des vents et des mers,
Qu'il nous glorifie
Dans tout l'univers!

Pan! pan! pan!
Redoublons d'adresse...
Pan! pan! pan!
Donnons la vitesse,
L'éclat, la vigueur,
A ce remorqueur.
Aux deux hémisphères
Qu'il vole en brisant
Les vieilles frontières
Du vieux continent!

Pan! pan! pan!
Mais la clochette a sonné l'heure,
Voici la fin de nos travaux;
Gagnons en paix notre demeure,
Pour nous c'est l'instant du repos,
Puisse Dieu sur notre industrie
Répandre la prospérité...
Qu'il conserve à notre patrie
Le travail et la liberté!...

Ce sont de ces petites esquisses qui révèlent le poëte comme une tête à peine crayonnée révèle un grand artiste.

Comme harmonie, cette chanson est un chef-d'œuvre, et l'harmonie, c'est en quelque sorte la splendeur des vers, comme l'éloquence est la splendeur des discours.

Voyez dans la préface des nouvelles poésies de Lamartine quel éclair soudain lui a révélé sa vocation de poëte. C'est une lecture que son père lui fit de *Mérope; Mérope* qui n'est certes pas un chef-d'œuvre. « Mais ce langage, » dit le divin auteur des *Harmonies*, ce langage cadencé comme une danse des mots dans l'oreille, ces hémistiches qui reposent le son pour le précipiter ensuite plus rapide, ces consonnances de la fin des vers qui sont comme des échos répercutés où le même sentiment se prolonge dans le même son, cette symétrie des rimes qui correspond matériellement à je ne sais quel instinct de symétrie morale caché au fond de notre nature, et qui pourrait bien être une contre-empreinte de l'ordre divin, du rythme incréé dans l'univers..., tout cela suscitait vivement mon émotion. »

Lamartine alla si loin dans cette pensée qu'il se met à détester la Fontaine, à cause de ses vers boiteux, disloqués, inégaux, sans symétrie, ni dans l'oreille, ni sur la page.

Ici sans doute le maître exagère. La Fontaine serait un petit poëte, qu'il resterait un grand philosophe. Mais il n'est pas une âme d'artiste qui ose contester que l'harmonie, la première splendeur de la nature, ne soit aussi le premier charme de la poésie, le génie du coloriste, du compositeur et de l'architecte.

Le rythme si heureux des *Forgerons* de Gaucet faisait donc deviner un vrai poëte. Il n'y a qu'à lire ses autres œuvres pour juger ce qu'il y a de vrai dans cette révélation.

Rappelons en quelques lignes l'histoire de sa vie. Nous rencontrerons un à un ses travaux.

Joseph Gaucet naquit en 1812; son père, Mathieu Gaucet, était receveur d'un des bureaux de l'octroi à Liége. A peine lui laissa-t-il achever ses études primaires. A l'âge de treize ans, le pauvre enfant était commis aux écritures à la recette des douanes et accises de sa ville natale, pour être attaché l'année suivante, en qualité d'employé, à une entreprise de fourrages.

Ce fut là, au milieu de la prose des chiffres et des comptes, que Gaucet rima ses premiers vers. Arriva 1830, il avait 18 ans. Liége, d'où partit la révolution, donna à la patrie un de ses premiers poëtes. Il fit des chansons qui eurent à cette époque un immense retentissement populaire.

Douze cuirassiers, déserteurs de l'armée hollandaise, étaient devenus dans la vieille ville épiscopale les premiers noyaux de l'armée belge. Leur popularité fut grande, et Gaucet fit sur eux des couplets dont la vogue fut plus grande encore. On les retrouverait en feuilletant les journaux de l'époque.

La chanson sur la *Jambe de bois*, mise sur l'air de la *Pipe de tabac*, eut un succès égal. Ce morceau-là, tous les Belges de quarante ans le connaissent et le chantent encore à l'occasion.

En voici le premier couplet :

Il partit un beau jour de Liége,
Monté gaîment sur un canon.
Partout la foule qui l'assiége
Lui dit : Bonhomme où vas-tu donc?
Frères, je vais à la bataille,
Vaincre ou tomber là pour nos droits.
Partout où sera la mitraille
On verra la jambe de bois!

En 1832, Gaucet entra à l'inspection des contributions à Tongres, où il resta pendant près de trois ans comme chef de bureau, pour être nommé successivement, en 1834 et en 1842, commis des accises de 3e et de 2e classe.

Tout ceci n'était guère poétique; et, comme je l'ai dit tantôt, Gaucet travaillait pour s'étourdir. En 1839, il publia un recueil de nouvelles; en 1840 un roman intitulé *Sœur et Frère*, qui valait bien, pour la véhémence du langage et l'âpre dégoût de la vie le *Frère et Sœur* de Luchet, dont il retournait le titre. Puis vint un volume de poésies qu'il intitula *Fougères*.

Le pauvre poëte était marié; il était père d'une nombreuse famille; ses appointements ne pouvaient lui suffire, et la littérature ne rapporte guère en Belgique. En 1844, voyant que sa condition ne s'améliorait point, Gaucet quitta son emploi et commença un commerce. Il ouvrit un café, croyons-nous, et n'en fut pas plus heureux. Sa vie déjà si agitée, depuis le jour de son premier début, le fut plus encore pendant le temps qu'il passa éloigné des fonctions administratives. Il fut obligé de se refaire solliciteur, et fut employé au gouvernement provincial de 1846 à 1848.

Abreuvé de chagrins dans cette carrière antipathique à ses goûts, en butte à l'infortune, sans idées bien nettes, presque égaré par le désespoir, il demanda à redevenir ce qu'il était en 1834, troisième commis aux douanes, et le resta jusqu'à sa mort. Malade depuis deux ans, il ne put guère vaquer à ses rudes fonctions, et sans la bienveillance de l'administration qui lui continua son traitement pendant toute la durée des souffrances qui le menèrent au tombeau, il eût connu dès lors la plus affreuse misère, il eût vu sa femme et ses enfants manquer de pain.

Son intelligence pourtant cherchait à lutter contre la destinée. Elle semblait devenir plus active avec ses tortures physiques. Outre une foule de pièces de circonstance, il fit en 1847 le poëme d'un opéra en deux actes, intitulé *Isoline ou les Chaperons blancs*, épisode de l'histoire de Liége, couronné au concours de la même année, et dont la partition fut confiée à M. Étienne Soubre, lauréat, lui aussi, du concours de composition musicale.

Cet opéra dort avec le *Hamlet* de nos amis Guillaume et Stadfeldt dans les cartons du Théâtre-Royal.

En 1849, Gaucet obtint un nouveau prix au concours pour les paroles d'une cantate dont Ed. Lassen fit la musique, et qui a pour titre *le Songe du jeune Scipion*.

Le poëme qu'il envoya au concours ouvert pour l'éloge de la Reine ne fut pas jugé digne du prix.

Mais le gouvernement qui avait apprécié son mérite lui demanda douze chants populaires, dont deux ont été publiés. Le premier est celui dont nous avons reproduit quelques strophes.

Enfin, quelques mois avant sa mort il publiait un volume de fables, où l'on sent la décadence de son talent, mais qui, généralement bien écrites, renferment çà et là de l'esprit et du mordant. Jusqu'à sa dernière heure, il travailla au second livre de ce recueil sur lequel se concentraient toutes ses espérances, qui, rêve de poëte, renaissaient toujours comme le soleil qui sourit parfois à l'homme du milieu des épais brouillards de l'hiver. L'avant-veille de sa mort, il écrivait au bas de sa quatorzième fable, ces paroles de l'agonie...

« J'espérais ajouter à ce livre plusieurs autres morceaux, dont quelques-uns sont même esquissés; mais, accablé par les souffrances que me cause une maladie opiniâtre et cruelle, la plume m'échappe des mains... Que la volonté de Dieu soit faite! »

Le malheureux ne se résignait à sa destinée qu'au seuil de la tombe ouverte. Il continuait jusqu'au dernier moment sa lutte ardente contre la vie réelle. Sur ce lit de mort autour duquel se pressait toute une famille en pleurs, et qui demain resterait sans appui... il oubliait qu'il était époux et père, ... il restait poëte et traçait en écrivant..... une fable, la moralité de toute son existence.

Tel est le sort de toutes ces âmes qui vivent au delà de ce qui est réel, parce qu'elles sont des âmes d'élite, et par cela même des âmes imparfaites pour la vie d'ici-bas.

Pauvres ouvriers de la pensée, qui travaillez pour un peu de

gloire, que n'avez-vous volé un peu moins haut, et travaillé pour un peu de pain?

Reproche facile et dont le monde n'apprécie pas l'amertume. Cet homme n'a pas compris le monde, parce qu'il ne pouvait pas le comprendre.

Un peu de pain, mes confrères des lettres belges, un peu de pain pour les six enfants de Gaucet, pour la veuve de ce poëte, qui laissera quelque chose de lui et quelque chose de vous dans l'histoire!

La *Société d'Émulation* de Liége a pris l'initiative. Elle a adressé une pétition au Roi dont la sollicitude est grande, dont le cœur est noble et généreux.

Nous avons écrit ces lignes pour demander quelque chose à notre tour; que le gouvernement donne aussi à la veuve de Gaucet le secours qu'il a si noblement donné à la veuve de Van Ryswyck, à la veuve de Weustenraad.

La mémoire des hommes qui honorent leur pays est un capital inscrit sur le grand livre de la dette nationale. Qu'on élève des statues à ceux qui ne laissent que de la gloire; il faut autre chose à ceux qui laissent après eux des misères à soulager.

Peut-être quelques mois encore et Gaucet entrait à l'Académie.

Nous ne pouvons mieux terminer cette notice qu'en publiant le passage suivant d'une lettre que M. Quetelet écrivait le 19 novembre à M. Zizembroek, le plus fidèle ami du défunt, qui, d'accord avec M. le baron de la Rousselière, nous a communiqué la meilleure part des renseignements qui précèdent.

« ..... M. Gaucet avait sans doute un talent peu commun, » et quand je lui ai exprimé les sentiments que m'a fait éprouver la lecture de son dernier ouvrage, je ne faisais que » rendre fidèlement ce que j'avais senti. Je suis heureux de » penser que ma lettre ne lui a pas été désagréable : ce que je » lui écrivais, du reste, je le répétais à mes confrères de l'Académie, avec la conviction qu'il avait dès à présent tous les » titres nécessaires pour entrer dans cette compagnie. J'étais » loin de me douter alors que nous aurions à regretter bientôt » sa perte prématurée. »

L. Hymans.

PARTIE ARTISTIQUE.

GRAVURE. — STATUE DU ROI.

Le 16 décembre dernier, fête anniversaire de la naissance de S. M. Léopold Ier, Roi des Belges, une statue a été érigée sur la place communale d'Ixelles. Nous sommes heureux de pouvoir en offrir aujourd'hui la reproduction à nos lecteurs.

Cette statue, en pierre dure de France, est l'œuvre de M. *Aimable Dutrieux*, statuaire, auquel nous devons déjà une multitude d'excellents travaux, entre autres une bacchante qui a été vue et appréciée au salon de 1851.

M. Dutrieux est également connu par une petite statuette de S. M., qui avait eu, il y a quelques années, un succès mérité, et qui se trouve aujourd'hui dans tous les cabinets d'amateurs.

NOTICE DES ÉMAUX

EXPOSÉS DANS LES GALERIES DU LOUVRE,

par M. le comte de Laborde, membre de l'Institut, conservateur des collections du moyen âge et de la renaissance du Louvre.

Durant bien des années, les antiquités grecques, romaines et égyptiennes, et les tableaux des grands maîtres des XVIe et XVIIe siècles, parurent seuls dignes d'être recueillis dans les collections des princes et dans les musées publics. Les monuments du moyen âge étaient depuis le XVIe siècle tombés dans le mépris et réputés barbares. On supposa dès lors qu'il n'y avait plus aucun enseignement à tirer des immenses travaux de cette longue période. Quant aux productions artistiques empreintes du style de la renaissance italienne, dont la vogue avait été si grande au XVIe siècle, elles furent à peu près abandonnées aux temps de Louis XIV pour faire place à des conceptions plus grandioses. Sous Louis XV, les artistes, loin de chercher des inspirations dans les œuvres de leurs devanciers, se livrèrent à tous les écarts de leur imagination; et, à la fin du siècle dernier, le retour aux formes gréco-romaines porta le dernier coup aux productions des arts industriels de toutes les époques antérieures.

Ce style gréco-romain, très-en faveur sous l'empire, eut une influence fâcheuse sur tous les produits de notre industrie artistique. Rien n'était moins approprié à l'ornementation des meubles et des objets usuels et à la décoration mobilière de nos appartements modernes, que les emprunts faits à l'antiquité. Aussi, à l'époque même où l'école française était prédominante et professait le plus profond dédain pour tout ce qui s'éloignait des traditions classiques, quelques hommes comprirent la nécessité de retremper à d'autres sources toutes les productions de notre industrie artistique, et de faire revivre les monuments du moyen âge et de la renaissance dont le style pouvait s'adapter d'une manière si heureuse à la décoration des meubles, des armes, des étoffes, des vases et des bijoux. Alexandre Lenoir, qui, au moment de la tourmente révolutionnaire, sut arracher aux coups du vandalisme tant de précieux monuments de la sculpture nationale des temps passés, Vivant-Denon, directeur des musées sous l'empire, Villemin, qui, dès 1806, commençait à publier son grand ouvrage sous le titre de *Monuments français inédits*, Revoil, élève de David, Du Sommerard et M. Sauvageot furent les premiers qui se mirent à la recherche de ces productions délaissées des temps anciens. Après la restauration, la réaction contre les exagérations de l'école de l'empire marcha tête levée, et bientôt beaucoup d'autres patients archéologues suivirent leur exemple.

Le gouvernement français laissait tout faire aux particuliers, sans se douter que la réhabilitation des monuments meubles du moyen âge et l'étude des productions artistiques du XVIe siècle devaient conduire les arts industriels en France vers une véritable renaissance, et leur procurer, trente-six ans plus tard, un triomphe complet et incontesté dans une exposition universelle des produits de l'industrie.

Les souverains étrangers cependant suivaient le mouvement imprimé par de modestes archéologues. A Dresde, le *Grüne Gewœlbe* et le muséum historique; à Munich, la chambre du Trésor, la riche chapelle et les *Vereinigten Sammlungen;* à Vienne, le palais du Belvédère, le Trésor impérial et le cabinet des médailles; à Berlin, la *Kœnigliche Kunstkammer* se remplissaient d'objets d'art du moyen âge et de la renaissance.

Dès qu'il fut monté sur le trône, le roi Charles X se préoccupa de cette tendance qui poussait les artistes en tous genres vers l'étude des monuments de notre antiquité nationale. Après avoir acheté les collections de MM. Durand et Revoil, il les fit

déposer au Louvre et prescrivit d'y joindre les pièces que la liste civile possédait déjà, et qui étaient dispersées dans les palais royaux. Tous ces beaux objets furent placés provisoirement dans trois salles du palais du Louvre. Les bijoux, les pièces d'orfévrerie, les matières dures travaillées, furent exposés avec des laques de la Chine dans le salon d'introduction qui précède la grande salle dite des Sept-Cheminées. Les émaux, les faïences d'Italie et de Palissy, les ivoires, les bois sculptés et les meubles furent répartis dans deux pièces éloignées l'une de l'autre : la première, sur la cour, se trouvait placée entre les salles où sont réunies les antiquités grecques et romaines et celles qui renferment les monuments de l'ancienne Egypte; l'autre, sur le quai, coupait en deux parties la série des tableaux de l'école française. Ces dispositions ne pouvaient être que provisoires, car on comprend facilement le double inconvénient qu'elle présentaient : les monuments du moyen âge et de la renaissance, étant divisés, perdaient tout l'intérêt que doit présenter une collection, et les antiques comme les tableaux subissaient dans leur classification une interruption qui était presque un contre-sens.

La révolution de 1830 éclata avant que l'œuvre de Charles X eût été complétée, et durant le règne de Louis-Philippe, tous ces beaux objets restèrent ainsi dispersés sans classification et abandonnés sous la poussière, un grand nombre à contre-jour et dans l'obscurité. Dieu me garde, après ses malheurs, d'élever aucune récrimination contre la mémoire d'un roi qui a donné à la France dix-sept années de paix et de prospérité! mais du temps de sa puissance je me permettais, avec tous les amis des arts, de gémir sur l'abandon dans lequel la liste civile laissait les collections du Louvre. Il faut dire que le musée de Versailles absorbait toutes les pensées comme toutes les ressources du roi, et que ce musée dont il a doté la France à ses propres dépens, est, dans son genre, une magnifique création qui peut bien suffire à la gloire artistique d'un roi et qui doit lui mériter la reconnaissance de la nation.

La révolution de 1848 fit rentrer dans les mains de l'État les collections du Louvre, qui antérieurement faisaient partie de la dotation usufruitière de la couronne; des allocations particulières furent accordées au musée du Louvre par les deux assemblées qui se sont succédé, et une loi du 14 décembre 1848 affecta une somme de 2 millions à la restauration de la galerie d'Apollon et des grandes salles connues sous les noms de *Grand-Salon* et de *salle des Sept-Cheminées*. Depuis lors des améliorations de tout genre et des changements heureux ont été introduits dans les diverses parties du Louvre. Sous l'administration actuelle, les productions artistiques du moyen âge et de la renaissance furent enlevées des salles où elles étaient renfermées, et la collection des antiques du musée de Charles X, de même que les galeries de l'école française, auxquelles ces salles étaient rendues, furent de nouveau disposées et mises en ordre par MM. les conservateurs Adrien de Longpérier et Villot.

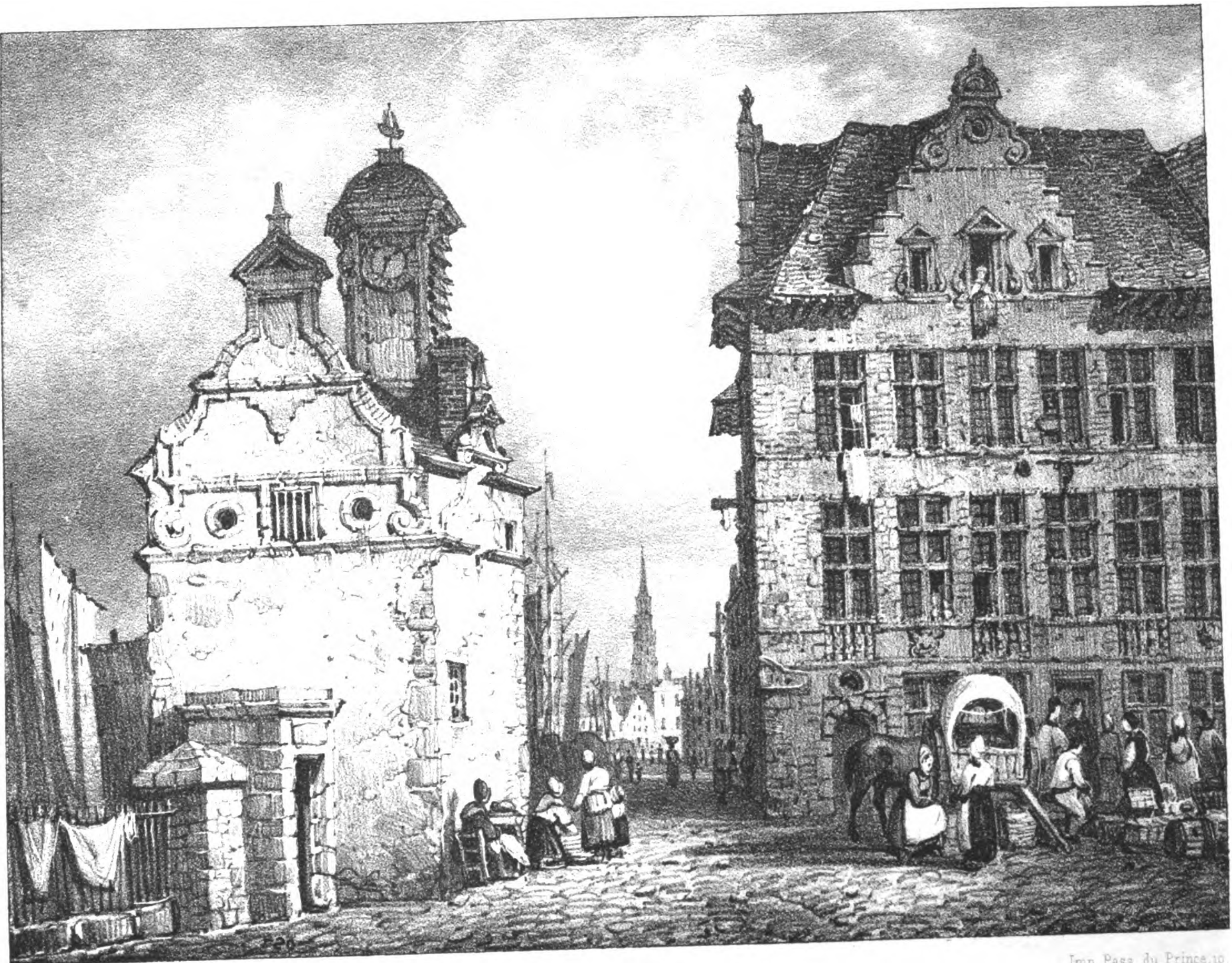
Les collections du moyen âge et de la renaissance furent confiées aux soins de M. le comte de Laborde. Elles ne pouvaient échoir à de plus dignes mains. Les connaissances variées que possède le savant conservateur sur toutes les parties de l'art pouvaient lui faire assigner tel ou tel département de conservation; mais les études approfondies auxquelles il s'est livré depuis plusieurs années sur l'état des arts au moyen âge et au XVIe siècle (*) le désignaient plus particulièrement pour la conservation des monuments de ces deux époques et la publication des notices que chacun des conservateurs doit rédiger des collections confiées à sa garde.

(*) M. de Laborde mène de front la publication de deux ouvrages du plus haut intérêt : *les Ducs de Bourgogne, études sur les lettres, les arts et l'industrie pendant le XVe siècle*, et *la Renaissance des arts à la cour de France, études sur le XVIe siècle.*

Avant de parler de la classification méthodique et pleine de goût que M. de Laborde a donnée aux objets d'art du moyen âge et de la renaissance, et de payer un juste tribut d'éloges à la savante *Notice des Émaux* qu'il a rédigée, et que l'administration vient de livrer au public, je dois m'arrêter pour frapper d'une critique bien méritée la dispersion que ces beaux objets ont encore eu à subir dans différentes parties du Louvre, fort éloignées les unes des autres. Les pièces d'orfévrerie, les matières d'or travaillées, les émaux incrustés, ont été placés dans la salle d'entrée qui précède le Grand-Salon; puis dans le salon qui s'ouvre à droite en entrant dans la salle des Sept-Cheminées, ont été rangés les objets de sculpture en ivoire, en bois et autres matières tendres, les œuvres de peintres en émail de l'école de Limoges, les faïences d'Italie et de Palissy, et les verreries.

Les antiquités grecques et romaines, de même que les productions de l'Égypte, ont toutes été placées dans les salles du musée Charles X qui se suivent et communiquent l'une à l'autre, en sorte que toute l'industrie artistique des peuples anciens se déroule aux yeux de celui qui veut en étudier l'histoire. Vous avez là une collection dont non-seulement chaque partie est classée avec science et méthode, mais dont l'ensemble forme une véritable histoire des arts dans l'antiquité, et qui mérite de recevoir le nom de musée. Ne crierait-on pas à la barbarie, si, après avoir classé les bronzes antiques dans la salle d'introduction du musée Charles X, vous aviez transporté les terres cuites dans les salles du rez-de-chaussée et les vases peints de l'autre côté de la cour, au-dessous du musée de marine? Et cependant voilà ce qui a été fait pour les antiquités du moyen âge et de la renaissance. Qui ne comprend que les collections de cette nature tirent surtout un grand intérêt de la réunion de tous les objets qui les composent? Il ne suffit pas de fournir aux artistes des types et des modèles dont ils puissent s'inspirer; ces instruments du culte, ces joyaux, ces ustensiles domestiques ne portent pas seulement l'empreinte du talent et de l'imagination des artistes des anciens temps, ils sont encore comme un reflet de la vie privée de nos aïeux, et leur étude doit être d'un grand secours aux historiens qui veulent retracer l'histoire intime des temps anciens. D'ailleurs, c'est seulement par la réunion de toutes les productions d'un même art qu'on peut en étudier la marche depuis son origine jusqu'à sa décadence; enfin, la réunion de toutes les productions des arts industriels de l'antiquité des sociétés modernes sert de témoignage irrécusable du caractère de chaque époque, et permet d'en suivre l'histoire à travers les siècles. C'est donc négliger tout l'intérêt historique que présentent les collections d'antiquités, que de disséminer les objets qui les composent.

Le musée du Louvre, par exemple, offre à l'étude la collection la plus complète qui existe des divers genres d'émaux. L'histoire entière de la peinture en émail, depuis le commencement du moyen âge jusqu'à la fin du siècle dernier, est donc développée dans la collection du Louvre par une série de monuments qui ne laisse aucune lacune et fait connaître les transformations diverses de cet art. Eh bien, les émaux par incrustation sont placés dans la salle qui précède le Grand-Salon; les émaux des peintres de Limoges dans la grande pièce à gauche du salon des Sept-Cheminées. Les procédés employés dans ces deux sortes d'émaux sont différents, il est vrai, mais les artistes, dans les deux genres, n'en ont pas moins eu pour but la reproduction de sujets graphiques avec des couleurs d'émail, sur un excipient métallique. Il y a mieux : les émaux peints sur or par Petitot et autres, dans la manière de l'orfévre Toutin, qui n'avait fait que perfectionner les procédés inventés et déjà suivis par plusieurs des peintres limousins, ont été classés à la suite des dessins des grands maîtres et placés de l'autre côté de la cour du Louvre, dans le corps de bâtiment sur la rue de Rivoli prolongée; en sorte que l'amateur qui,



Imp. Pass du Prince, 10

l'excellente notice de M. de Laborde à la main, voudra suivre l'art de l'émaillerie dans ses différentes transformations, depuis les émaux cloisonnés des Byzantins jusqu'aux charmantes miniatures sur or de Petitot et de ses imitateurs, devra parcourir un demi-kilomètre dans les salles du Louvre pour suivre l'objet de ses études.

Ces critiques ne s'adressent ni au savant conservateur des collections, ni même à l'artiste habile qui est chargé de la haute direction de nos musées : les questions d'emplacement ne sont pas uniquement de leur ressort. Lorsqu'il s'agit de faire le moindre changement dans les dispositions du Louvre, ne faut-il pas le consentement du ministre, c'est-à-dire des bureaux? Puis arrivent les architectes : les difficultés surgissent; il devient impossible de mettre d'accord tant de volontés diverses, et tout reste, en attendant, à l'état de provisoire. Le décret du prince-président du 15 février, qui institue un musée particulier des objets ayant appartenu aux souverains, va encore augmenter le décousu des collections. On en tirera sans doute les objets (et ce sont en général les plus beaux) qui ont pu appartenir à nos rois pour les reporter dans ce musée qui doit être établi, dit-on, dans l'une des salles sur la cour derrière la colonnade. La pensée qui a présidé à ce décret pourrait, au contraire, être féconde en heureux résultats par son exécution. Que le prince-président prescrive la réunion, dans un même local, des collections disséminées du moyen âge et de la renaissance; la salle où seraient exposés les objets ayant appartenu aux souverains, placée au centre de ce musée, en deviendrait comme *la Tribune*, et de même que le Grand-Salon et la salle des Sept-Cheminées offrent aux yeux les chefs-d'œuvre des anciennes écoles de peinture et ceux de l'école moderne française, le *Salon des souverains* réunirait les chefs-d'œuvre de tous les arts industriels des temps anciens.

L'emplacement pour établir ce nouveau musée ne manque pas. Sans parler du local affecté au musée de marine, qui n'est pas à sa place au Louvre, et qui sera certainement transporté un jour soit au ministère de la marine, soit aux Invalides, à côté des plans de nos places de guerre, soit au musée militaire de Saint-Thomas d'Aquin, n'a-t-on pas les salles qui étaient occupées par les collections Standish, qui, appartenant en propre au roi Louis-Philippe, ont été rendues, après la révolution de 1848, à ses héritiers? Les estampes de la chalcographie du Louvre envahissent, il est vrai, toutes ces salles; mais méritent-elles d'occuper un si vaste espace? Le Louvre ne doit renfermer que des œuvres d'élite, ou tout au moins des pièces qui par leur ensemble peuvent servir à retracer l'histoire de l'art. Les estampes de la chalcographie du Louvre ne satisfont pas à cette double exigence. On y trouve certainement de belles pièces sous le rapport de l'art, mais elles sont relativement en petit nombre, et la plupart des autres n'ont plus qu'un intérêt purement historique. C'est au cabinet des estampes de la Bibliothèque nationale qu'il faut étudier les œuvres des grands maîtres dans l'art de la gravure, et suivre l'histoire de cet art, dans ses différents procédés, depuis son origine jusqu'à nos jours. Je comprends bien qu'on ait voulu provisoirement remplir les salles vides du musée Standish et profiter de cette circonstance pour faire connaître les productions de la chalcographie du Louvre et en faciliter la vente; mais puisque ces salles peuvent recevoir une meilleure destination, il suffira d'une seule pour l'exposition des plus belles pièces de la chalcographie; le catalogue dirigera ensuite les acheteurs.

Sept à huit salles seraient donc ainsi employées à ce musée des monuments du moyen âge et de la renaissance. Le plus beau, le plus vaste des salons renfermerait les objets ayant appartenu aux souverains, et la salle éclairée sur la rue de Rivoli, qui est aujourd'hui consacrée à l'étude, présenterait toute sécurité pour les objets d'orfévrerie et les bijoux. Voilà des dispositions qui constitueraient un véritable musée dont la création ne pourrait que faire un grand honneur à l'administration actuelle.

Il serait facile d'augmenter le nouveau musée d'une grande quantité d'objets d'art qui sont aujourd'hui dispersés dans certaines collections publiques, dont la destination est étrangère à l'exposition des monuments-meubles du moyen âge et de la renaissance. Avant la révolution de 1848, il aurait été presque impossible d'en arriver là. Le musée du Louvre faisait partie de la dotation de la couronne, les bibliothèques et les musées appartenaient à l'État en toute propriété, et il aurait fallu une loi pour retirer d'une collection nationale l'ivoire le plus insignifiant ou le moindre émail d'un maître de Limoges, pour les transporter au Louvre. Les collections nationales sont aujourd'hui rentrées sans exception dans le domaine de l'État, et le prince-président étend sur toutes sa haute administration; les rivalités entre les différents ministères ne peuvent même plus exister, et il suffit d'un décret émané de sa volonté pour réunir aux collections du Louvre les monuments de nos antiquités nationales disséminés dans différentes collections publiques. Ils sont là, par leur isolement, perdus pour le public et pour l'étude.

Deux salles séparées l'une de l'autre ont donc été assignées au savant conservateur des collections du moyen âge et de la renaissance, et il a su tirer le meilleur parti possible de cette mauvaise disposition. Dans la salle qui précède le Grand-Salon il a classé chronologiquement les pièces d'orfévrerie et les émaux incrustés, les vases en matières dures, dont les montures ont été travaillées par les plus habiles orfévres du XVIe siècle, et les bijoux. Dans le salon à gauche de la salle des Sept-Cheminées, il a exposé les émaux des peintres de l'école de Limoges, les faïences, les ivoires, les bois sculptés et les verreries. Le premier des deux salons renferme donc tous les objets qui se rattachent à l'orfévrerie. Ils ne sont pas, malheureusement, très-nombreux; car la richesse de la matière a causé la perte d'une foule de trésors artistiques, et bien peu de pièces d'orfévrerie ont pu échapper, à travers tant de siècles, aux besoins, à l'ignorante cupidité, aux désordres sans cesse renaissants, et surtout à l'empire de la mode, déesse dont le culte destructeur a été de toutes les époques, et qui a contribué plus que toutes ces calamités à la fonte des plus belles productions de l'orfévrerie. Ce fut certainement un grand malheur pour les arts, car au moyen âge l'orfévre était l'ouvrier par excellence et pour ainsi dire l'homme universel, et jusqu'au milieu du XVIe siècle, les plus grands artistes ont pratiqué l'orfévrerie. Des documents certains nous ont fait connaître les noms et souvent les travaux de quelques-uns des habiles orfévres du moyen âge, sans que nous puissions juger du mérite de leurs ouvrages, qui ont aujourd'hui disparu; mais lorsqu'on sait que Jean de Pise, le grand Donatello, Filippo Brunelleschi, le hardi constructeur de la coupole de la cathédrale de Florence, Lucca della Robia, l'inventeur de la sculpture en terre émaillée; Ghiberti, l'auteur des merveilleuses portes du baptistère de Saint-Jean; Pallainolo, Andrea Verocchio, Dominico Ghirlandajo et Francesco Francia, qui tous sont devenus de grands peintres, suivant en cela l'exemple de leurs devanciers, ont eu des orfévres pour maîtres et ont eux-mêmes pratiqué l'orfévrerie, on peut juger quels artistes c'étaient que ces orfévres des anciens temps.

Il serait trop long de faire connaître ici l'intérêt qui s'attache à chacune des pièces que renferme la collection du Louvre. Je ne puis en signaler que quelques-unes.

Dans l'armoire à gauche, en sortant du Grand-Salon près de la fenêtre, M. de Laborde a classé chronologiquement les pièces les plus anciennes. On verra au premier rang une boîte qui a dû servir à renfermer le livre des Évangiles. Le crucifiement, exécuté au repoussé sur une feuille d'or décore le dessus. Cette sculpture a de l'énergie et du sentiment; mais elle est traitée lourdement, et les figures manquent de finesse. On

reconnaît là les efforts de l'art cherchant à sortir de l'engourdissement où les malheurs du xe siècle l'avaient plongé en Occident. On peut en effet reporter la date de la confection de cette pièce au commencement du xie siècle, à l'époque où le roi Robert de France donnait à l'orfévrerie de grands encouragements, en faisant exécuter par les plus habiles orfévres de son temps une grande quantité de pièces dont il dotait les églises et les monastères qu'il avait fondés. Les émaux qui enrichissent avec des pierres fines cabochons la bordure du bas-relief sont byzantins. Ces émaux, auxquels on a donné le nom de *cloisonnés*, exécutés le plus ordinairement sur or en pièces de petite dimension, par un procédé très-différent de celui qui était en usage chez les émailleurs limousins, se fabriquaient en Italie et à Constantinople, mais surtout dans cette ville. De là ils étaient répandus par le commerce dans toute l'Europe, et employés par les orfévres de tous les pays, concurremment avec les pierres précieuses, à la décoration de leurs pièces.

A côté de cette boîte se trouve un beau fragment d'une pièce d'orfévrerie byzantine qui peut remonter à la même époque; c'est aussi un bas-relief exécuté au repoussé sur une feuille d'or. Il représente les saintes femmes venant visiter le tombeau du Christ, auprès duquel un ange est assis. Ce bas-relief est bien supérieur à celui de la boîte dont je viens de parler : le beau caractère des figures, l'agencement des draperies et le fini de l'exécution témoignent en faveur de l'art byzantin. Les Grecs, en effet, même à cette époque de décadence, avaient gardé quelques traditions de l'antiquité, et ils surent, dans les arts industriels, conserver la prééminence sur tous les peuples de l'Europe jusqu'à la fin du xiie siècle.

Il faut encore signaler trois vases qui proviennent de l'abbaye de Saint-Denis, dont un, en cristal de roche, monté en or et enrichi de pierreries, fut donné au trésor de cette abbaye par Suger, qui l'avait reçu en présent de Louis VII; le reliquaire qui renfermait un bras de Charlemagne, et dont l'exécution doit être reportée à 1165; l'anneau de saint Louis; une châsse d'une belle ordonnance, qu'on suppose être celle de saint Potentius, deuxième évêque de Sens, et une très-belle statuette de la Vierge en or, donnée en 1339 à l'abbaye de Saint-Denis par Jeanne d'Évreux, alors veuve de Charles-le-Bel. Dans la même armoire, on rencontre un assez grand nombre d'émaux sur cuivre en taille d'épargne des xiie et xiiie siècles, sortis des fabriques de Limoges. La pièce la plus complète et la plus remarquable est un ciboire à couvercle de la fin du xiie siècle, qui porte à l'intérieur, chose bien rare, le nom d'Alpais, qui l'a exécuté, et la désignation de Limoges, où travaillait cet habile orfévre.

Dans les émaux de Limoges en taille d'épargne, comme dans les émaux cloisonnés des Byzantins, les figures et les sujets sont rendus par des couleurs d'émail parfondues entre des filets de métal épargnés ou posés sur le fond, qui tracent le dessin. Ces peintures, en émail incrusté, ont tous les défauts des mosaïques primitives, la roideur du dessin, la nullité ou la crudité des ombres, l'absence des arrière-plans. La vivacité de leurs couleurs inaltérables ne pouvait racheter ces défauts aux yeux des grands artistes italiens de la fin du xiiie siècle, qui, voulant exprimer librement leur pensée sans renoncer à l'emploi de l'émail, dont l'éclat était éminemment favorable à la décoration des pièces d'orfévrerie, durent chercher de nouveaux procédés. Ils imaginèrent donc d'exprimer le sujet par une ciselure sur or ou sur argent d'un très-léger relief; des émaux translucides en teignaient la surface de leurs brillantes couleurs et s'identifiaient tellement avec la ciselure, que le travail prenait l'aspect d'une fine peinture à lustre métallique.

Ce genre d'émaillerie fut pratiqué en France dès le commencement du xive siècle, et les vases d'or ou d'argent ne furent plus dès lors décorés que de cette manière. La collection du Louvre possède huit émaux de ce genre, catalogués sous les numéros 118 à 125 de la notice. M. de Laborde leur a conservé le nom d'*émaux de basse taille* que leur donnait Cellini dans son *Traité de l'Orfévrerie*. On les nomme encore *émaux translucides sur relief*, dénomination qui a pour avantage d'expliquer en quatre mots les procédés de leur fabrication.

Dans l'armoire qui est à droite de la porte d'entrée sont renfermées des pièces d'orfévrerie moins anciennes. Les plus intéressantes sont celles qui proviennent de la chapelle de l'Ordre du Saint-Esprit. Elles portent presque toutes, quoique d'époques très-différentes, les armes de France et de Pologne, et le chiffre de Henri III, qui a institué cet ordre de chevalerie. Parmi ces pièces, il faut remarquer surtout deux anges en or portant des reliquaires, dont l'exécution doit remonter à la fin du xiiie ou au commencement du xive siècle, et un reliquaire en or de 30 centimètres environ de hauteur, reproduisant une espèce de portique dans le style ogival, qui est décoré de dix niches, où sont placées des figurines émaillées. Des rubis, des saphirs et des perles, montés à griffes, sont répartis sur toute la surface de ce beau bijou, dont l'exécution remonte au xive siècle. Une colombe en or émaillée, qui paraît sortir de la bouche du Christ, fut ajoutée sans doute à l'époque où ce riche reliquaire aura été donné à la chapelle de l'Ordre du Saint-Esprit.

Les armoires qui font face aux fenêtres et à la porte du Grand-Salon renferment les productions artistiques du xvie siècle. Le Louvre possède là une magnifique collection de vases de toutes sortes en agate, en chalcédoine, en sardoine, en sardonyx, en jaspe, en cristal de roche et en lapis-lazuli, qui ne lui laisse rien à envier au cabinet des gemmes de la galerie de Florence, dont la réputation est grande à juste titre. Ces beaux vases sont enrichis pour la plupart de montures délicieuses en or émaillé, et ceux en cristal de roche décorés en outre de fines gravures d'un excellent goût.

Les anciens ont excellé dans la glyptique et dans l'art de façonner des vases avec les belles matières minérales que fournit la nature. Durant le moyen âge, cet art ne fut pratiqué qu'à Constantinople, qui avait conservé les procédés de l'antiquité. Lorsque l'invasion des Turcs dans l'empire d'Orient eut forcé les artistes grecs à se réfugier en Italie, ils y importèrent les procédés de la glyptique, et des artistes italiens d'un grand mérite s'élevèrent presque aussitôt à un haut degré de perfection dans cet art. On s'occupa alors de rechercher les belles matières et de les façonner en vases. Au xvie siècle, ces vases jouissaient d'une grande faveur, et les plus grands artistes graveurs sur pierres fines ne dédaignèrent pas d'en tailler de leurs mains. François Ier et Henri II avaient un goût décidé pour ces belles matières si bien travaillées. Ces princes en rassemblèrent une quantité considérable ainsi que le constate l'inventaire fait en 1500, que conserve la Bibliothèque nationale, *des joyaux d'or et autres choses précieuses trouvées au cabinet du roi à Fontainebleau*. Les vases de la collection du Louvre viennent sans doute en partie du trésor de ces princes.

Parmi les objets remarquables qui se voient encore dans les armoires du xvie siècle, on doit remarquer le casque et le bouclier de Charles IX, décoré de bas-reliefs en or émaillé et d'émaux, et un précieux miroir encadré dans un portique en matières précieuses et enrichi de pierres fines d'un grand prix, qui fut donné à Marie de Médicis par la république de Venise.

Je passe maintenant à l'autre salon, qui s'ouvre dans la salle des Sept-Cheminées.

La série des émaux peints de l'école de Limoges est établie dans les montres placées à droite en entrant. Lorsqu'au commencement du xve siècle, le goût pour les vases d'or et d'argent et pour les émaux de basse taille eut fait abandonner les émaux en taille d'épargne et l'orfévrerie en cuivre émaillée de Limoges, les émailleurs limousins durent s'efforcer de trouver un nouveau mode d'application de l'émail à la reproduction des

sujets graphiques; de leurs recherches sortit l'invention de la véritable peinture en émail sur métal.

Les premiers essais furent nécessairement fort imparfaits. Sur une plaque de cuivre polie, l'émailleur traçait à la pointe le dessin du sujet qu'il voulait représenter. Ce premier trait était ensuite recouvert d'un émail noir ou de couleur très-foncée qui devait le reproduire à la surface du tableau. Les vêtements, le ciel, les fonds et les accessoires étaient rendus par des couleurs d'émail, qu'on appliquait en couches assez épaisses dans les interstices ménagés par les traits foncés du dessin, qui cloisonnaient ainsi les différentes couleurs d'émail, et remplissaient le même objet que les linéaments de métal dans les émaux en taille d'épargne. Le pinceau n'avait encore rien à faire dans cette peinture de premier jet et exprimée par épaisseur de couleurs. L'emplacement des carnations était rempli par un émail noir ou violet; elles étaient ensuite rendues sur ce fond par de l'émail blanc appliqué en couches plus ou moins légères, de manière à ménager des ombres et à obtenir un très-léger modèle en relief du visage et des nus. Le procédé de la peinture sur plaques de verre au moyen d'émaux colorés, qui était très en vogue au xve siècle, dut bien certainement conduire à l'amélioration de ces premiers essais de peinture en émail; mais ils ont trop d'analogie avec les procédés des émaux en taille d'épargne que pratiquaient depuis plusieurs siècles les orfévres émailleurs limousins, pour déshériter ceux-ci du mérite de l'invention.

Il serait beaucoup trop long de faire connaître ici toutes les améliorations que reçut successivement la peinture en émail et les différentes ressources pratiques que possédèrent les peintres émailleurs limousins. La notice de M. de Laroche donnera sur ce point les notions les plus intéressantes aux amateurs, comme aux simples curieux qui visiteront la collection du Louvre. On trouve d'ailleurs dans la collection plus de quatre cents émaux des maîtres de Limoges, depuis l'origine de l'art jusqu'à sa décadence. Les Penicaud, Léonard Limousin, Pierre Raymond, Pierre et Jean Courtois, Jean de Court, Jean Court dit Vigier, Pape et Martin Didier occupent le premier rang. Jean Penicaud, troisième du nom, est, aux yeux de M. de Laborde, le peintre par excellence de l'école de Limoges. « Il n'a pu conquérir qu'en Italie, dit le savant conservateur, la distinction de goût, la hauteur de style, la grandeur des effets qui marquent ses ouvrages; le Parmegiano, parmi tous les maîtres italiens, semble avoir le plus influencé sa manière. » Il est certain que *la Vierge et l'Enfant Jésus*, n° 174, qui appartient à cet artiste, est un ravissant tableau, et, sous le rapport de l'art, le plus délicieux émail du musée du Louvre.

Dans une armoire qui fait suite à celle des émaux et dans deux montres placées au-devant des fenêtres sont exposés les ivoires, les bois sculptés et les verreries. Les deux grandes armoires qui font face à la porte d'entrée renferment les productions de l'art céramique.

Dans la première, on voit en première ligne les poteries qui proviennent des fabriques que les Arabes avaient établies dans les diverses parties de l'Espagne soumises à leur domination, et qui ont subsisté entre leurs mains jusqu'à leur expulsion de l'Espagne sous Philippe III, au commencement du xviie siècle. Ces poteries sont parfaitement reconnaissables à leur émail d'un blanc jaunâtre couvert d'un lustre chatoyant à reflets métalliques.

Les ornements peints sur ce fond sont d'une couleur qui varie du rouge auréo-cuivreux jusqu'au jaune d'or pâle. Parmi les pièces exposées, il faut remarquer un vase sur lequel se trouve une inscription qui dénote évidemment la main d'un ouvrier arabe. Elle est formée du mot espagnol *ubas* pour *uvas* (raisins), plusieurs fois répété, et dont les lettres sont disposées de droite à gauche comme cela se pratique dans l'écriture orientale.

Viennent ensuite les belles faïences des fabriques italiennes des xve et xvie siècles, rangées suivant la date de leur fabrication. Les plus anciennes doivent remonter à 1480 environ. Dans ces poteries, qui ont reçu le nom de *mezza-majolica*, les contours des figures sont rendus par un trait de couleur bleue ou noire; les carnations restent en blanc, exprimées par le fond, et les vêtements sont colorés. Le dessin est dur et sec, et l'on ne trouve dans ces peintures ni ombres ni demi-teintes. Bientôt les fabriques d'Urbino, de Gubbio, de Castel-Durante, de Pesaro, de Florence et de Faenza améliorèrent leurs procédés. Dès la fin du xve siècle, elles commencèrent à employer l'émail blanc pour faire la glaçure de leurs poteries et servir de fond à ces peintures qui ont porté si loin leur réputation. Jusqu'en 1540 environ, ces poteries conservent pour la plupart ce lustre à reflets métalliques que je viens de signaler dans les faïences des céramistes hispano-arabes. La collection du Louvre renferme des ouvrages de ces différentes fabriques et de quelques-uns des maîtres qui ont excellé durant cette première époque de la fine majolica. Giorgio Andreoli, qui travaillait à Gubbio dès 1485, et Francesco Xanto, qui florissait à Urbino de 1530 à 1540 environ, sont les plus en réputation.

Guidobaldo II, devenu duc-souverain du duché d'Urbin en 1538, prodigua des encouragements de toute nature aux fabriques de majolica qui illustraient les principales villes de ses États. Voulant que les productions de ses fabriques devinssent de véritables objets d'art, il donna tous ses soins à l'amélioration du style des peintures. A cet effet il recueillit un grand nombre de dessins originaux de Raphaël et de ses élèves, et les gravures de Marc-Antoine, et les donna pour modèles aux peintres céramistes. Bientôt il ne se contenta plus de copies d'œuvres connues, et fit venir à sa cour Battista Franco, peintre vénitien, qui avait fait une étude particulière des œuvres de l'antiquité, et Raphaël dal Colle, artiste de talent, qui furent exclusivement chargés de faire des dessins pour les fabriques de majolica. Orazio Fantana et Flaminio son frère, Guido Salvaggio, Durantino, Girolamo Lanfranio et Giacomo son fils, Terenzio et Taddeo Zuccaro furent les plus habiles des peintres céramistes de cette seconde époque de la majolica, qui s'étend depuis l'avénement de Guidobaldo jusque vers 1560 environ. Le Louvre possède un grand nombre de très-belles pièces de ce temps. Sous le rapport du dessin, ces peintures l'emportent certainement de beaucoup sur celles qui avaient été faites antérieurement au règne de Guidobaldo, mais elles ne les valent pas sous le rapport du coloris. On n'y voit plus ce lustre métallique à reflets chatoyants que les Italiens tenaient des faïenciers hispano-arabes, ni le rouge-rubis que les céramistes de Pesaro employaient dès 1480 et qu'on retrouve ensuite dans les ouvrages de Giorgio et de Xanto. La couleur vermillon qu'employait cet artiste disparaît aussi dans les peintures de la seconde époque. A côté des peintres se trouvaient d'habiles modeleurs; on a conservé des vases d'une forme délicieuse qui peuvent rivaliser avec les plus belles conceptions de l'antiquité.

La mort d'Orazio Fontano, vers 1560, celle de Battista Franco, et le départ de Pesaro et de Raphaël dal Colle, furent le signal de la décadence de la peinture sur majolica. Les peintres céramistes délaissèrent les cartons des grands maîtres pour copier les estampes des Flamands; les paysages et les arabesques devinrent fort en vogue, et les compositions d'un style élevé furent abandonnées. Le Louvre possède quelques jolis paysages qui montrent qu'en ce genre les peintres sur majolica étaient cependant encore des artistes de talent.

La vieillesse de Guidobaldo hâta la ruine de cette brillante industrie, à laquelle Francesco Maria, qui lui succéda en 1574, porta le dernier coup, en renonçant à faire aucune dépense pour soutenir les fabriques de ses États. Abandonnées à leurs propres forces, elles ne produisirent bientôt plus que des objets communs pour les usages journaliers.

L'armoire qui fait pendant à celle des poteries italiennes renferme une collection nombreuse et très-variée des faïences émaillées de Bernard de Palissy. A l'époque où les majolica italiennes atteignaient le plus haut degré de perfection, cet homme de génie sut doter la France de productions céramiques d'un genre tout nouveau, et qui ne devaient rien à l'imitation des poteries étrangères. L'histoire de Palissy et de ses travaux est devenue populaire, et ses faïences sont trop connues pour qu'il soit besoin de s'étendre sur ce sujet.

Il nous resterait à parler des ivoires, des bois sculptés, des verreries, des meubles et d'autres objets encore que renferment les collections du moyen âge et de la renaissance au Louvre; mais ce serait un livre tout entier à écrire sur ces belles productions des arts et de l'industrie des temps anciens, et force est de nous arrêter pour en arriver à la *Notice des Émaux* que M. de Laborde vient de publier.

Ce n'était pas assez pour le savant conservateur des collections d'en avoir disposé les objets avec un goût parfait et une méthode toute rationnelle, il a voulu donner au public des notices sur toutes les productions qui enrichissent le département confié à ses soins. Il a commencé par la notice des émaux. Les livrets qu'on fournissait autrefois au public se bornaient à une sèche nomenclature des objets exposés à ses yeux; mais ce public est devenu plus exigeant; le goût des arts s'est répandu; non-seulement des amateurs, mais de nombreux connaisseurs se sont formés dans chaque partie de l'art, et le peuple lui-même, dont la foule augmente chaque année dans les galeries du Louvre, n'est plus dirigé seulement par la curiosité : il examine avec intérêt et désire connaître et s'instruire. La *Notice des Émaux*, de M. de Laborde, peut satisfaire les plus instruits des visiteurs, qui y trouveront de nouveaux renseignements, comme ceux qui n'ont fait jusqu'à présent aucune étude de l'art de l'émaillerie.

Dans une introduction remplie d'intérêt, M. de Laborde fait connaître d'abord ce que c'est que l'émail, le fondant et les oxydes dont les différents émaux sont composés et les métaux sur lesquels on les applique. Puis, après avoir donné la dénomination des différents genres d'émaux sur excipient métallique, il les distribue en deux grandes divisions, les émaux des orfèvres et les émaux des peintres, et indique les différentes classes qui ont été formées des émaux d'après les procédés très-différents qui les constituent. Il examine ensuite successivement, et avant de passer à la description des monuments que possède le Louvre de chaque classe d'émaux, l'origine et les procédés de fabrication de chacun de ces émaux. Chemin faisant, il discute, éclaire et résout les questions que soulève l'art de l'émaillerie, celle notamment de savoir si les peuples de l'antiquité ont connu les procédés de l'application de l'émail aux métaux. Arrivé aux émaux des peintres de l'école de Limoges, M. de Laborde fait précéder la description des œuvres de chacun d'eux d'un résumé de la vie et des travaux de ces modestes artistes; il indique leurs différentes manières de peindre, les procédés qu'ils ont employés, les signatures et les monogrammes dont ils se sont servis, tout ce qui peut enfin aider à donner un nom aux œuvres qui ne sont pas signées.

Sur ce point, les recherches de M. de Laborde ont été des plus laborieuses : il a consulté toutes les collections qui renferment des émaux peints; alors, avec le tact d'un parfait connaisseur, il a pu attribuer soit à des auteurs connus, soit à des peintres dont le nom est encore caché sous le voile de l'anonyme, toutes les peintures en émail du musée du Louvre. Le travail de M. de Laborde est rempli d'aperçus nouveaux et de renseignements qui font faire un grand pas à l'histoire de l'art de l'émaillerie. On pourra néanmoins contester quelques-unes des solutions qu'il adopte, mais il faut dire que les documents rassemblés ne sont pas encore assez nombreux pour qu'il soit possible de résoudre, avec des preuves à l'appui, toutes les questions que soulève l'art de l'émaillerie.

La notice des émaux du Louvre, déjà si intéressante, et qui forme un volume de 348 pages, n'est cependant que la première partie (*Histoire et Descriptions*) du travail de M. de Laborde. Il nous promet une seconde partie qui formera un glossaire où tous les documents écrits, servant de preuves à sa savante histoire de l'émaillerie, ont été rassemblés.

JULES LABARTE.

UN SCULPTEUR INÉDIT.

Les hommes de talent ne sont pas toujours ceux qui font le plus de bruit. S'il en est qui frappent à la porte de tous les ministères, assiégent les journaux, gueusant une réclame par ci, une commande par là, demandant platement l'aumône d'un *entrefilet*; il en est d'autres, au contraire, qui ont peur du bruit, que les indiscrétions effraient et qui ne se croient jamais assez de mérite pour que la publicité ose s'emparer de leur nom. Ceux-là sont les vrais artistes, les artistes d'autrefois, que la renommée allait trouver chez eux, mais qui n'allaient jamais courir après elle, et dont toute la vie, sainte comme les œuvres, se passait modestement entre l'abnégation et le travail le plus ardent.

Ceux-là aussi nous ont laissé des chefs-d'œuvre que nous ne nous lassons pas d'admirer.

Il existe, à Bruxelles, dans un coin du palais du Roi, un de ces laborieux artistes qui a entrepris le plus obscurément du monde une œuvre gigantesque, et qui, depuis six ans déjà, travaille à la réaliser.

C'est un de ces hommes qui, comme Avisseau, le potier de Tours, font des choses merveilleuses sans s'en douter, et qui seraient artistes considérables si les circonstances ne les avaient pas placés dans d'autres conditions.

Celui-ci est maître d'hôtel de la maison du Roi. C'est lui qui dirige, inspecte et donne le coup d'œil artistique à toutes ces jolies fantaisies mises en œuvre par la gastronomie moderne. Il fait des plats montés et des *surtout* charmants; il vous cisèle une hure de sanglier comme Barye dans une *stéarine* d'apparat, ou bien il vous sculpte un vase de fleurs de la plus belle espèce et de la plus rare distinction. Ce n'est pas un officier de bouche ordinaire, c'est un artiste véritable, qui sent, invente, exécute.

Ne croyez pas, toutefois, que là se borne le talent de M. Reisse. Il s'est créé tout un mobilier de fantaisie, sculpté en bois de chêne, et c'est à cela qu'il passe les heures de loisir que lui laissent les travaux de sa charge. C'est un labeur immense. Chaises, fauteuils, canapés, table, buffet, lustre, cheminée, pendule, glace, tout y est, ou plutôt tout y sera, car chaque jour apporte un complément à chacune de ces choses charmantes qui sont le produit de la fantaisie et de l'art. M. Reisse est Allemand, et il s'est ressouvenu, dans ses compositions, de ces ravissantes arabesques qui touchent à la renaissance par un côté, à l'art moderne par l'autre, et qui sont l'œuvre de tous nos gracieux fantaisistes d'outre-Rhin. M. Reisse n'a pas copié, mais il s'est inspiré d'eux, et il a fait quelque chose d'original.

Les pièces que j'ai vues sont déjà nombreuses. D'abord, un lustre colossal pend au plafond. Il a une double rangée de branches de la plus gracieuse structure, huit en bas, quatre en haut; puis au milieu quatre petites figures d'enfants, moitié cachés dans les ornements, moitié enfourchés sur eux dans les poses les plus variées, et supportant eux-mêmes les girandoles des becs, donnent un caractère tout particulier à l'ensemble de ce beau lustre placé dans certaines conditions de lumière.

Ensuite, c'est une cheminée de forme un peu Louis XV, avec des volutes, des consoles et des enroulements, des fioritures et des guirlandes artistement enlacées; au-dessus de cette cheminée un cadre de glace immense, tout sculpté et fouillé d'arabesques et d'ornements variés; une pendule dans le même style avec socle et groupe de trois petites figures s'enlaçant entre elles au sommet. Plus loin, c'est une table de 15 à 20 couverts dont les traces de l'ouverture se cachent dans une guirlande de fleurs et de fruits régnant tout autour. Sa forme est Louis XV; le pied en est artistement travaillé et du modèle le plus élégant; les fauteuils, les chaises, tout est du

même style, et tout porte un cachet original que beaucoup de sculpteurs en renom voudraient pouvoir donner à leurs œuvres.

Parlerons-nous de l'exécution? Elle est suffisante. M. Reisse n'est pas sculpteur en bois de son état, mais c'est un amateur passionné, qui taille le chêne avec amour, avec adresse, souvent d'une manière très-large et très-énergique, à tel point que l'on se demande, en voyant certaines guirlandes de ceps de vigne, comment il est parvenu à fouiller toutes ces choses sans avoir fait une étude spéciale de l'art qu'il cultive avec tant de distinction (*).

M. Reisse complétera ainsi tout son ameublement—disons le mot, royal, — il ciselera même les cariatides qui devront supporter tout un plafond avec voussures et pendantifs; il sculptera les cadres de ses tableaux; enfin, il passera sa vie au milieu d'une œuvre qu'il aura conçue, mûrie, laborieusement exécutée. Quel bonheur est égal à celui de dormir dans un lit dont on a caressé les contours dans son imagination avant de le caresser dans ses rêves? Heureux seraient les artistes s'ils pouvaient ainsi passer leur vie au milieu des choses qu'ils ont aimées et sur lesquelles leur talent s'est exercé!

Malheureusement nous ne vivons plus dans un temps où les papes et les rois disaient aux artistes : « Je te fais six mille livres sur ma cassette, fais ce qu'il te plaira! » Et tous ils faisaient des chefs-d'œuvre! Les Raphaël, les Michel-Ange, les Benvenuto Cellini sont aussi rares de nos jours que les Corneille, les Molière, les La Fontaine. Cela tient tout simplement à une cause bien connue de tous: c'est que les artistes ayant besoin de vendre pour vivre, leurs œuvres se ressentent nécessairement de la précipitation avec laquelle elles ont été conçues et exécutées.

M.Reisse, bien qu'amateur, est de race d'artiste.Il est le beau-frère de M. Diez, ce gracieux peintre qui a fait le meilleur portrait de cette sainte femme ayant eu nom sur la terre Louise-Marie d'Orléans, reine des Belges.

J. A. L.

(*) Nous espérons pouvoir donner à nos lecteurs un dessin spécimen de l'une de ces pièces remarquables.

LA PRÉDICATION AU DÉSERT,

PAR M. DELL'ACQUA.

Presque tous les journaux ont passé sous silence une peinture assez remarquable qui a été exposée il y a quelques semaines dans la *rotonde du Jardin botanique*. C'était le désert dans le désert. Non-seulement les journaux avaient annoncé cela comme ils annoncent un incendie ou la mort d'un veau à deux têtes, sans commentaires, sans invitation pressante; mais, de plus, *la Société du Jardin botanique* avait trouvé plaisant d'imposer les visiteurs d'une aumône de 30 centimes, comme lorsqu'on va voir les melons qu'elle a obtenus dans les serres. On n'est pas plus ingénieux à éloigner le public. Il est très-facheux que M. Dell' Acqua n'ait pas songé à demander à une *Société* quelconque, voire même à la direction du Musée, la permission d'exposer son tableau dans un endroit convenable où il n'eût pas reçu la lumière de tous les côtés à la fois.

Quoi qu'il en soit, ce début — car c'est le premier tableau important de l'artiste, — annonce de grandes facultés : composition sage, ordonnance bien entendue, détails charmants. La couleur seule était la partie faible de l'œuvre, bien que le peintre l'ait tenue dans un système gris, pour se rapprocher de l'idée qui lui a paru nécessiter cette teinte harmonique. Sans doute, il est utile de coordonner et de raisonner toutes choses dans un tableau, mais la question est de savoir si l'on doit subordonner la couleur au sujet. Les grands coloristes n'ont pas pensé ainsi, et M. Dell' Acqua doit le savoir mieux que personne, lui qui est élève de l'Académie de Venise et qui a eu devant les yeux de si puissants et de si excellents modèles dans les anciens peintres de cette école. On doit reconnaître dans l'art un fait qui est matériel si l'on veut, mais qui existe cependant : c'est que la couleur séduit tout d'abord les yeux; et quand les yeux sont satisfaits, en peinture comme en amour, le cœur et l'esprit sont bien près d'être charmés. Diderot l'a dit avec raison dans ses *Petites idées sur la couleur* : « Un demi-connaisseur passera sans s'arrêter devant un chef-d'œuvre de dessin, d'expression, de composition; *l'œil n'a jamais négligé un coloriste.* » Voilà pourquoi j'ai demandé à M. Dell' Acqua s'il croyait bien nécessaire de subordonner la couleur à l'idée. Quant à moi, je ne le crois pas, bien que je ne sois pas très-partisan des tableaux sans idées.

Nous avons remarqué, dans la *Prédication de saint Jean*, des qualités de dessin importantes et telles, même, que l'on n'est pas habitué à en rencontrer dans les tableaux de nos jeunes artistes; les qualités d'exécution sont non moins grandes, et nous avons vu avec plaisir ces expressions cherchées, ce modelé plus ferme, plus étudié, en un mot, une réaction très-heureuse vers des tendances plus magistrales. La physionomie de ce tableau ressort du ponsif des compositions ordinaires, et pour un jeune homme qui débute dans la carrière, c'est une très-belle préface à mettre en tête de ses œuvres.

Le tableau de M. Dell' Acqua est destiné à l'église grecque de Trieste, patrie du peintre. Un second tableau de même dimension lui est commandé; espérons que cette fois M. Dell' Acqua saura faire concorder les exigences de ses promesses avec nos expositions publiques; sa réputation ne pourra qu'y gagner et se consolider.

VENTE DE LA GALERIE DE TABLEAUX

DE S. A. R. MONSEIGNEUR LE DUC D'ORLÉANS.

Les décrets du 22 janvier dernier avaient fixé à un an le délai pendant lequel la famille royale d'Orléans était tenue de vendre tous les biens meubles et immeubles qu'elle possédait sur le sol de la France. Depuis quelques jours, les petits-neveux de Louis XVI n'ont plus même un coin de terre dans ce beau pays qu'ils ont servi de leur épée au temps de leur grandeur, et toujours aimé au temps de l'ingratitude et de l'adversité.

C'est en vertu de ces décrets, dont le terme fatal expirait le 22 janvier, que les tableaux et les objets d'art composant la galerie de S. A. R. Mgr le duc d'Orléans ont été vendus. L'exposition publique dans la salle de la rue des Jeûneurs à Paris a commencé le 12, et la vente le 18. Elle a duré quatre jours.

Si le duc d'Orléans, en maintes circonstances, avait fait ses preuves sur cette terre d'Afrique où il aimait à partager les travaux et les gloires de notre jeune armée, il avait aussi le goût et l'intelligence des arts, et l'on sait avec quel empressement et quel délicatesse il savait honorer le mérite et lui prêter cet appui qui est une récompense aussi bien qu'un encouragement.

C'était l'expression de sa pensée tournée vers le beau et le bien, le noble et doux penchant de son cœur, qui voyait dans l'épanouissement des arts une splendeur nouvelle pour la patrie, et le temps qu'il dérobait aux soins de la guerre, aux travaux que lui inspirait sa haute destinée, sitôt brisée, hélas! il aimait à le consacrer à ces purs loisirs de l'intelligence, à ces magnifiques délassements de l'esprit.

Peut-être, chose triste à dire! les arts et les artistes n'ont-ils pas eu pour ce jeune homme, pour ce vaillant soldat, la reconnaissance qu'il méritait à un si haut titre; peut-être même l'ingratitude chez quelques-uns, l'oubli chez beaucoup, ont-ils payé les services si noblement rendus, le patronage si dignement accordé! Mais les choses de ce monde vont ainsi, et S. A. R. Mgr le duc de Montpensier, qui semblait avoir recueilli dans l'héritage de son frère cet amour de l'art, ce goût des belles œuvres, l'inquiétude et la recherche aimable et patiente des productions de l'esprit, en sait quelque chose, lui aussi!

A peine le trône est-il tombé au milieu de la surprise et de l'épouvante, à peine la famille a-t-elle été dispersée, ô douleur! aux quatre vents du monde par la tempête et les rugissements d'une foule stupide, que déjà ceux-là mêmes qu'ils ont le plus aimés les renient!

Mais qu'importe! l'ingratitude elle-même a sa durée, et le bruit des révolutions apaisé, l'heure de la justice sonnera. Ces palais embellis et restaurés, ces mille combats auxquels ils ont mêlé leur jeunesse et leur courage, ces dépouilles du grand empereur ramenées au travers de l'Océan et au milieu des inquiétudes de l'Europe, attentive aux menaces de la guerre; ces souvenirs qui vont de la citadelle d'Anvers aux Portes de Fer, diront assez ce qu'ils ont fait et ce qu'ils eussent été si la main de Dieu n'eût brisé l'arbre dans sa tige.

La galerie des tableaux de S. A. R. Mgr le duc d'Orléans n'était pas nombreuse, mais elle était précieuse, surtout par le choix et l'importance des morceaux. Elle se composait de cinquante-neuf articles seulement; mais on peut dire hardiment qu'il n'est point de collection moderne qui lui soit comparable pour la beauté des sujets et la valeur historique des tableaux.

Tous les artistes les plus célèbres y étaient représentés par quel-

qu'une de leurs meilleures productions; ne suffit-il pas de nommer MM. Ingres, Delacroix, Decamps, Isabey, Gudin, Marilhat, Camille Roqueplan, Meissonnier, Lehmann, Corot, Granet, Jadin, Ary Scheffer, Adolphe Leleux, Louis Boulanger, Robert Fleury, Cabat, les deux Johannot, Paul Delaroche, Flers? C'était une galerie que le duc d'Orléans enrichissait chaque année, pour que son jeune fils puisât de bonne heure dans la vue de ces merveilles savamment et pieusement recueillies, le goût et la science des belles œuvres. Elles vont être dispersées maintenant, et l'Europe se partagera les dépouilles de ce musée royal des gloires contemporaines.

On nous permettra bien, maintenant de parler de quelques-uns de ces tableaux célèbres entre tous.

Si la perle de la galerie de Mgr le duc d'Orléans est la *Stratonice* de M. Ingres, le morceau capital, la toile miraculeuse, le chef-d'œuvre, allions-nous dire, est la *bataille des Cimbres* de M. Decamps.

Autour de ces deux compositions sans rivales viennent se grouper la *Mort du duc de Guise*, par M. Paul Delaroche, l'*OEdipe* de M. Ingres, un *Paysage* de Marilhat, le *Giaour et la Médora* de M. Ary Scheffer, un *Antiquaire* de M. Camille Roqueplan, l'*Assassinat de l'évêque de Liége*, trois autres toiles de M. Eugène Delacroix, et bien d'autres d'une valeur incontestable.

On a tout dit sur la *Stratonice* de M. Ingres. C'est de tous les tableaux de ce maître, celui où les qualités qui lui sont personnelles éclatent avec le plus de richesse et d'harmonie : la pureté et la haute expression du dessin, la délicatesse des détails, la noblesse de la conception, la largeur antique du style. Tout le monde connait cette idéale et chaste figure de Stratonice, si noblement drapée dans ses longs vêtements. Elle restera comme l'expression la plus complète de ce talent sobre et sévère.

Une autre composition du même peintre, l'*OEdipe consultant le Sphinx*, mais plus vaste, se recommande aussi par d'excellentes qualités, par la rare pureté des lignes et la fermeté du dessin.

Quant à la *Bataille des Cimbres*, de M. Decamps, c'est un de ces tableaux devant lesquels l'imagination étonnée admire encore et se tait.

La toile a 1 mètre 26 centimètres de largeur. Dans cet étroit espace, Decamps a entassé une armée de cent mille combattants : — que dis-je? une armée, c'est une foule, une nation en déroute, tout un peuple frappé d'épouvante et dispersé comme une poudre sous le choc des légions romaines. Partout, et de tous côtés, les Cimbres combattent et fuient en désordre ; leurs flots confus se heurtent et se précipitent; la mêlée est terrible et sanglante ; c'est un entassement de soldats ivres de rage et de désespoir, une horrible étreinte d'hommes à demi nus qui cherchent la mort ou la donnent; et, dans cette confusion, des chars traînés par des bœufs qui se ruent au plus épais de la foule ; des cavaliers lancés au galop qui plongent dans les rangs poudreux des barbares, des femmes saisies de terreur, qui lèvent leurs enfants vers le ciel; des lances pressées comme des épis, des luttes de guerriers renversés dans le sang, et, au loin, des colonnes de fugitifs qui s'éparpillent vers l'horizon.

Si les détails de la bataille sont terribles, l'ensemble en est saisissant.

Et quelle arène à cette agonie suprême de Cimbres broyés par l'épée de Marius? Un paysage aride et brûlé, un sol tourmenté, rocailleux, que coupent des ravins et que déchirent des collines sans végétation, des plans fauves qui fuient vers un horizon sauvage et sans limites. Un camp sur la gauche, un camp abandonné au centre, et au loin une ville dressant ses remparts confus, et plus loin encore des campagnes qui s'enfoncent dans l'espace et semblent échapper au regard ; un cercle de collines violettes ferme ce paysage, mais à quelle distance ! L'aile d'un oiseau se fatiguerait à les atteindre.

Le ciel est orageux et lourd; de pesants nuages en voilent la surface sur le premier plan ; — plus loin, l'azur reparaît, coupé çà et là de nuées fauves, d'où s'échappe une lumière incertaine. La même clarté baigne la terre et le ciel ; harmonie étrange, dont tous ceux qui ont parcouru les campagnes de la Provence connaissent la vérité.

C'est l'infini dans un pan de toile.

On regarde ce tableau, d'un faire si hardi, d'un coloris si puissant, on le regarde encore; on le quitte, on y revient; on l'étudie dans toutes ses parties, et on ne se lasse pas d'en admirer la force, l'énergie, l'expression.

Decamps n'eût-il jamais rien fait que la *Bataille des Cimbres*, qu'il serait encore un grand peintre.

La galerie de Mgr le duc d'Orléans comptait, en outre, deux œuvres de ce puissant artiste : *Joseph vendu par ses frères* et *Samson tuant les Philistins avec une mâchoire d'âne.*

Les Arabes vont partir, déjà les chameaux se lèvent et tournent leur tête inquiète vers le désert; le groupe des fils de Jacob livre l'enfant, qui courbe le front, prêt à suivre ses maîtres inconnus. Le soir va venir, une lumière jaune comme l'or éclaire le paysage, le ciel est d'un bleu d'opale, clair-semé de nuages d'un blanc laiteux ; la scène est large, simple et d'un effet puissant. C'est une page de la Bible, une des plus émouvantes, traduite par un pinceau intelligent.

Le Samson a quelque chose, dans un cadre plus resserré, de la fougue et de l'audace qui caractérisent à un si haut degré la *Bataille des Cimbres*. Samson est nu ; il tient des deux mains la terrible mâchoire dont il s'est fait une arme dans sa colère. Il charge les Philistins et les disperse autour de lui. Leur troupe décimée fuit de toutes parts, jonchant de morts une plaine sauvage où le ciel implacable de la Judée calcine la pierre et dessèche la terre. Au flanc d'une colline escarpée s'ouvre la grotte où l'indomptable Juif abrite son sommeil.

Mgr le duc d'Orléans n'avait de Marilhat qu'un tableau, un seul, son premier tableau, celui qui fonda la réputation de cet artiste, sitôt enlevé à la France par la mort jalouse. Ce tableau est un paysage oriental, une mosquée avec des palmiers, rien de plus. Mais quelle mélancolie et quel coloris dans cette toile, la plus grande peut-être de toutes celles que Marilhat a signées de son nom.

M. Eugène Delacroix est compris dans cette collection pour cinq tableaux : le *Massacre de l'évêque de Liége*, épisode tirée de Quentin Durward, un *Intérieur de couvent*, *Hamlet et le fossoyeur*, *le prisonnier de Chillon*, *un Arabe près d'un tombeau.*

La gravure a popularisé le premier de ces tableaux, où brillent dans toute leur originalité les qualités hardies de ce talent si vif et si varié. Mais la plus remarquable peut-être de ces cinq toiles est l'*Intérieur de couvent*, où des effets de lumière tombant sur une procession de moines, ont été ménagés avec un art et une vérité qui rappellent, en la dépassant, la manière de Granet.

On peut voir de M. Meissonnier une de ses premières productions, le *Moribond*, et de M. Camille Roqueplan, deux charmantes compositions, l'*Antiquaire* et le *Lion amoureux*.

Je ne dois pas oublier la *Françoise de Rimini*, le *Christ consolateur*, le *Giaour et la Médora* de M. Ary Scheffer; ce sont quatre tableaux du premier ordre, la *Françoise de Rimini* surtout, dont il est impossible de ne pas garder le souvenir, pour si peu qu'on l'ait vue.

Mais ce n'est pas tout : à cette galerie, si riche et si précieuse, viennent s'ajouter des objets d'art, des meubles, des tentures, cent richesses lentement amassées, et pour lesquelles Mgr le duc d'Orléans avait demandé aux artistes les plus fameux leurs meilleures inspirations.

Entre autres richesses qui sont dispersées, il faut citer un surtout de table exécuté sur les dessins de Chenevard et modelé par Klagmann et Fratin.

Ce surtout en bronze doré est une merveille; il a coûté plus de 80,000 francs, et dans cette somme la matière n'entre pas pour plus de 20,000 francs. Les groupes de chasse sont de Barye, les figures de Pradier, et le tout a été fondu à cire perdue.

L'art ne peut pas aller plus loin, ni pour la composition, ni pour l'exécution.

Un trait pris entre mille prouvera jusqu'à quel point les artistes à qui ces travaux étaient confiés portaient l'amour de leur art, et quel soin ils mettaient à la main d'œuvre.

Une grande pièce avait été fondue à cire perdue sur un modèle fourni par Barye : c'était une chasse à l'élan ; un accident arriva pendant la fonte, et, pour le réparer, on dut songer à pratiquer une soudure au cou de l'une des figures qui composaient le groupe principal. Ce n'était rien, mais la perfection de l'œuvre rêvée par Barye n'était pas atteinte ; il prit le bronze et le jeta dans la fonte, et détruisit en quelques secondes le fruit d'un travail de six mois.

Le lendemain, Barye recommençait un nouveau modèle.

Mais aussi quel résultat et quelle merveille! Chaque groupe, chaque figure, chaque fleur, chacun des animaux qui composent les divers sujets de chasse, les cavaliers, les natures mortes, tout a sa valeur et son mérite, tout porte l'empreinte d'un talent excité par l'émulation ! On peut dire que chaque personnage pris à part est une œuvre d'art.

La vente comprenait encore un service de dessert de quarante-huit pièces : c'est une des plus ravissantes choses qui se puissent voir; toutes les pièces de ce service ont été composées et exécutées par Klagmann.

Parmi les curiosités qui sont aujourd'hui dispersées, je citerai deux grands et beaux vases en porcelaine de Chine, sur socles en marbre Portor; quatre meubles buffets en marqueterie d'écaille et de bronze doré et ciselé, imitation de Boule, avec dessus de marbre rubanné des Pyrénées ; une commode de Boule, à quatre tiroirs, avec dessus en écaille incrustés, poignées, serrures et pieds en cuivre ciselé et doré; un médaillier en ébène, avec incrustations en pierres de Florence ; une tenture de brocart de MM. Grand, de Lyon, exécutée sur les dessins de M. Guestel.

Et maintenant, faut-il compter les vases de porcelaine de Sèvres, les gaines de Roule, les faïences de Bernard de Palissy, les caisses à fleurs de Burgos, les coupes en porphyre et tant d'autres curiosités qui étaient, il y a peu d'années encore, l'ornement des demeures royales?

Mais alors que Chantilly est vendu, quand les forêts ont été livrées à qui a voulu payer leurs chênes séculaires, quand tous ces

châteaux, naguère encore le domaine d'une famille qui s'était dévouée au service du pays, ont vu leurs maîtres proscrits, ces derniers souvenirs d'un prince mort dans sa jeunesse et sa force ne devaient-ils pas être dispersés à leur tour!

Où êtes-vous, cavaliers de bronze ciselés par Feuchères, Pradier, Gayrard, Eugène Lami et Antonin Moyne? Où sont-elles ces chasses de Jadin si vives et si alertes? Et la marine de Gudin, vers quel château d'Angleterre ou d'Allemagne a-t-elle porté ses flots et ses rivages? Et les deux paysages de Corot, si frais, si doux à l'œil, quelle résidence les possède? Sur quelle tenture de France ou d'Italie la courtisane de Bonnington sourit-elle au jeune page qui la poursuit?

Une révolution a dit aux enfants de l'un des plus grands monarques modernes :

Vous étiez des princes, vous serez des proscrits! Ce luxe intelligent dont votre royal père aimait à vous entourer, il a fallu vous en défaire! vous avez perdu le droit d'être Français, perdez encore jusqu'au souvenir de la France! Votre jeunesse et votre exil ne comportent plus de ces splendeurs!

Où la loi parle, il faut obéir! Les terres sont morcelées, les tableaux sont dispersés aussi. Maintenant, que l'Angleterre et la Russie, l'Allemagne et l'Italie se partagent l'héritage du prince royal de France.

La galerie de S. A. R. le duc d'Orléans a été vendue à la criée! Qui l'eût dit le jour où il revenait triomphant des Portes de Fer, le jour où le duc de Nemours prenait Constantine, le jour où le duc d'Aumale tombait comme la foudre sur la Smala d'Abd-el-Kader, le jour où le prince de Joinville ramenait pieusement de Sainte-Hélène les cendres de Napoléon?...

Résumé de la vente, avec le prix des tableaux et le nom des acquéreurs.

DÉSIGNATION DES OBJETS.	NOMS DES ARTISTES.	PRIX auquel ils ont ÉTÉ VENDUS.	NOMS DES ACQUÉREURS.
La Stratonice (tableau peint à Rome), de 1834 à 1841 (*)	Ingres.	63,000	M. le prince Anatole Demidoff.
La mort du duc de Guise	Delaroche	52,500	M. S. A. le duc d'Aumale.
Le Christ consolateur	Scheffer	52,500	Musée de Rotterdam.
Françoise de Rimini (gravé par Calamatta).	Idem.	43,600	M. Vastapani de Bordeaux.
Joseph vendu par ses frères.	Decamps.	37,000	M. le docteur Véron.
L'antiquaire	Roqueplan	30,000	M. le duc de Galiera.
La bataille des Cimbres (**)	Decamps.	28,000	M. Vastapani.
Le Giaour	Scheffer	23,500	M. Pescatore.
Samson combattant les Philistins	Decamps.	20,500	M. le prince Demidoff.
Medora	Scheffer	19,500	M. Benoît Fould.
Le lion amoureux	Roqueplan	15,500	M. le marquis d'Hertfort.
Quatre tableaux de chasse faisant pendant	Jadin.	17,000	M. de Vatry.
OEdipe consultant le Sphynx	Ingres	12,500	M. le comte Duchâtel.
Le page et la courtisane.	Bonnington	8,200	M. le marquis d'Hertfort.
Jeanne d'Arc conduite au bûcher.	Scheffer	8.155	M. Delahaye.
L'angelus dans la campagne de Rome	Bodimer	7,800	M. Larevellière-Lepaux (Musée d'Angers).
Alchimiste dans son laboratoire	Isabey	7,700	M. Goupil.
Vue du Tréport (marine)	Gudin	7,200	M. Royer.
Mosquée dite de la Basse-Égypte	Marilhat.	6,600	M. le prince Demidoff.
Hamlet et le fossoyeur	Delacroix	6,300	M. Cottier, banquier.
La fille de Jephté	H. Lehman.	5,000	M. Jules Lesseps.
Assassinat de l'évêque de Liége	E. Delacroix	4,800	M. Villot.
Le prisonnier de Chillon	Idem.	4,700	M. Moreau.
Michel-Ange soignant son domestique malade.	Robert-Fleury	4,500	M. le prince Demidoff.
Le moribond, toile de 21 centimètres de haut sur 16 de large.	Meissonnier.	4,100	M. Lamme, directeur du musée de Rotterdam.
Le médecin de campagne, dit de Normandie, sur panneau.	De la Berge.	4,000	
Le chemin de Narni.	Cabat.	3,200	M. le comte Duchâtel.
Intérieur d'un couvent, l'amende honorable	E Delacroix.	3,105	M. Van Isaker.
Le lac de Narni	Cabat.	2,500	
Le jardin Beaujon	Idem.	2,300	
Vue d'Italie, soleil levant	Corot.	2,200	
Arabe près d'un tombeau	E. Delacroix	2,150	M. Gambard de Londres.
Mort de Duguesclin	Tony-Johannot.	2,100	M. le prince Demidoff.
Danse bretonne	A. Leleux	1,950	M. Goupil.
Intérieur d'un cloître, Abeilard recevant une lettre d'Héloïse	....	1,750	M. le duc de Galiera.
Vaches à l'abreuvoir.	Jadin.	1,750	M. Henri Paul.
Pacages en Normandie	Flers	1,720	
Quatre victoires déroulant une tapiss. représ. le tomb. de Ste-Hélène	Gerard	1,680	Le musée du Louvre.
L'ange et le fils de Tobie	Cabat.	1,500	
Vue prise dans la forêt de Compiègne	Paul Huet	1,500	M. Delicourt.
La duchesse d'Orléans lisant le bulletin de la bataille d'Austerlitz	Johannot.	1,300	M. le marquis d'Hertfort.
Vue de Provence	Jadin.	1,130	M. Gambard.
La tentation de saint Antoine	Brune.	1,120	M. le duc de Trevise.
La campagne de Rome	Aligny	1.000	M. Gambard.
L'île de Capri	Corot.	700	M. Delanoue.
Forêt de Compiègne	Rousseau	910	
La mort du Corrége.	Tassaërt.	870	
Paysage italien	Paul Huet	815	M. Henri Paul.
La Samaritaine	Aligny.	750	M. Chardon-Lagache.
L'embouchure de la Seine.	Paul Huet	665	M. Delicourt.
Vue du château d'Eu.	Idem	600	M. Gambard de Londres.
Marine	Lepoittevin	565	M. Scribe.
Paysage, fête d'Italie	Bellel.	380	M. Goupil.
Dernière scène de Lucrèce Borgia, aquarelle	Boulanger	280	M. Gambard.
Le lévrier	Mme d'Aton	250	M. Chardon-Lagache.
Le *surtout*, sculpté par Barye, Pradier, Klagman, Antonin Moyne	....	152,788	A cent personnes diverses.

(*) On assure que M. le comte de Nieuwerkerke, Directeur des Musées impériaux, avait donné commission jusqu'à 50,000 francs pour le Musée du Louvre.

(**) Ce tableau avait appartenu, dans le principe, à M. Étienne Arago, ancien Directeur général des postes sous le Gouvernement Provisoire de 1848. — Il l'avait payé, 4,500 francs en 1833 et lui-même l'avait commandé à Decamps à cette époque.

Nous empruntons à la *Correspondance de l'Indépendance belge*, quelques notes complétant ce que nous avons dit de la vente des tableaux du duc d'Orléans. Tout ce qui s'attache à cette noble et grande infortune intéresse vivement.

Un fait a dominé cette vente, c'est que l'or que ce jeune prince avait prodigué en encouragements aux beaux-arts était, en fin de compte, un placement de beaucoup plus avantageux, — et cela soit dit au point de vue matériellement rigoureux de l'arithmétique commerciale, — que les sommes immobilisées en constructions, en fermes, en forêts, par le roi Louis-Philippe, son père, cet intelligent administrateur de ses domaines!

Ainsi, tandis qu'il n'est pas une seule des belles propriétés dont ce prince avait, depuis 1814, agrandi sa fortune patrimoniale, sur laquelle ses enfants n'aient perdu des sommes considérables, les circonstances à la vérité complices, la collection de monseigneur le duc d'Orléans, payée moins de cent cinquante mille francs, atteignait aux enchères publiques le chiffre énorme d'un demi-million!

Ainsi, le capital s'était quadruplé en quelques années. Et nous ne parlons pas ici des avantages qu'en avait recueillis le jeune prince, soit au point de vue de ses jouissances personnelles, soit au profit de sa popularité. Les quatre tableaux de M. Ary Scheffer ont, à eux seuls, couvert le prix d'achat de tout ce petit musée de salon, formé des œuvres capitales de chacun des noms appelés à en faire partie. C'est qu'aussi le duc d'Orléans n'était pas seulement un protecteur bienveillant, c'était, en outre, un protecteur éclairé des arts, si bien que là où tombait son or, le talent encouragé avait de grandes chances de devenir du génie.

Nous avons pu recueillir quelques anecdotes sur divers incidents relatifs soit à ces tableaux en général, soit à leur vente si retentissante, et nous les résumons ici.

Le *Samson combattant les Philistins* avait été commandé à M. Decamps par un officier attaché à S. M. le roi des Pays-Bas. Le tableau terminé, l'artiste l'expédie. Mais divers incidents amènent de l'hésitation dans la prise de livraison, et M. Decamps fait revenir son tableau, et cherche un autre acquéreur. Il l'offre au duc d'Orléans pour 5,000 fr. Le duc accepte le tableau, et le paye 10,000 fr. A la vente de l'autre jour, il a atteint 20,500 fr. pour le prince Demidoff. Le talent de Decamps, comme celui de tous les novateurs, a eu à percer son aube de brouillards avant de rayonner jusqu'aux yeux de la foule. Ce fut M. Ricourt, alors directeur de *l'Artiste*, qui fut son Leverrier; seulement, il n'eut pas le charlatanisme d'avoir voulu le deviner par l'algèbre, après l'avoir bien positivement reconnu par les yeux. M. Ricourt proclama tout simplement que la *Bataille des Cimbres* était la révélation d'un grand peintre, et pour preuve de sa conviction experte, il acheta le tableau. Cette toile, ainsi vendue 4,500 fr. en 1833, et cédée deux ans plus tard au prix de 5,000 fr. à M. Etienne Arago, vient d'être vendue 28,000 fr. sans les frais. On dit que son acquéreur cherche à s'en défaire. La *Bataille des Cimbres* n'est pas précisément un chef-d'œuvre, — mais c'est un tour de force.

Le seul tableau qui soit resté au-dessous de la valeur que lui semblait devoir faire acquérir le nom de son illustre auteur, c'est l'*OEdipe*. La première mise à prix de 10,000 francs a dû être réduite à 6,000, et d'enchère en enchère le tableau est revenu à 12,500 fr., pour M. le comte Duchatel. Et encore cette crue se fit-elle si mollement, qu'elle indigna un jeune lycéen, amateur précoce des beaux-arts. Le commissaire priseur ayant vainement cherché à obtenir une enchère sur les dix mille francs de la première mise à prix, notre jeune homme se tint à quatre pour ne pas crier onze mille.

— Et j'aurais payé de grand cœur! dit M. le duc de Broglie, auquel son fils raconta ce qu'il avait failli faire. M. Ingres est allé avec la personne qu'il a récemment épousée, visiter l'exposition qu'on fit de tous ces tableaux quelques jours avant la vente. M. Ary Scheffer, ordonnateur de l'exposition (presque tous les tableaux étaient, depuis 1848, en dépôt chez lui), M. A. Scheffer, dis-je, avait fait les honneurs de la salle à la *Stratonice*. M. Ingres marcha droit à son œuvre qu'il n'avait pas revue depuis de longues années, et se faisant un abat-jour de sa main, il se mit à la contempler avec une curiosité qui ne tarda pas à devenir de l'émotion. Et tombant bientôt dans une sorte de rêverie extatique, on entendit ses lèvres murmurer cette exclamation : « C'est vraiment beau!... Comme ce jeune homme a chaud dans ce lit! pourtant là... là... je sens quelque chose à refaire! »

C'est qu'un danger a plus d'une fois menacé ce tableau. M. Ingres, dans son amour de la perfection, n'est jamais complétement satisfait de ses œuvres, et il rêve de les retoucher sans cesse. De cette façon le tableau rendu par un propriétaire qui aurait le tort de se laisser persuader, pourrait rester dans l'atelier de longues années, à attendre d'imaginaires perfections! Mme la duchesse d'Orléans, souvent sollicitée par l'illustre et trop difficile artiste, avait bien deviné le péril, et avait refusé de se séparer de l'œuvre. — La *Stratonice* a été l'objet des plus vifs débats de cette vente. Le prince Demidoff en avait ordonné l'achat. C'était M. Raffet, le peintre de batailles, qui était chargé de mettre les enchères. Dès que M. Raffet se fut aperçu qu'il avait pour concurrent le musée du Louvre, il s'anima d'une telle verve que la place lui resta bientôt, et quand je dis la place, c'est la victoire qu'il faut dire, — et la victoire, c'était nécessairement le tableau. « Raffet, — nous dit un de ses amis, — y allait comme au feu, l'œil brillant, le geste impérieux; il ne surenchérissait pas, il commandait; on eût dit le voir à la tête de sa compagnie civique! Raffet, enfin, peint par Charlet! »

Mais à propos de tableaux et de M. Demidoff, pourquoi s'obstine-t-on à l'appeler *comte*, lorsqu'il est *prince*, et comment se fait-il qu'il n'y ait jamais trace, dans les désignations qu'on fait de lui, de son titre de *membre de l'Institut*, dont il aime à se parer par un orgueil qui nous honore?

On croyait que l'illustre boyard avait voulu acheter la *Françoise de Rimini* de A. Scheffer. L'artiste qui a, récemment, reçu du prince une importante commande, lui avait même proposé d'annuler celle-ci et de la remplacer par l'achat. M. Demidoff s'empressa de prévenir M. Scheffer que s'il acquérait la *Françoise de Rimini*, il n'en tenait que davantage encore à lui poser en pendant un second chef-d'œuvre du maître.

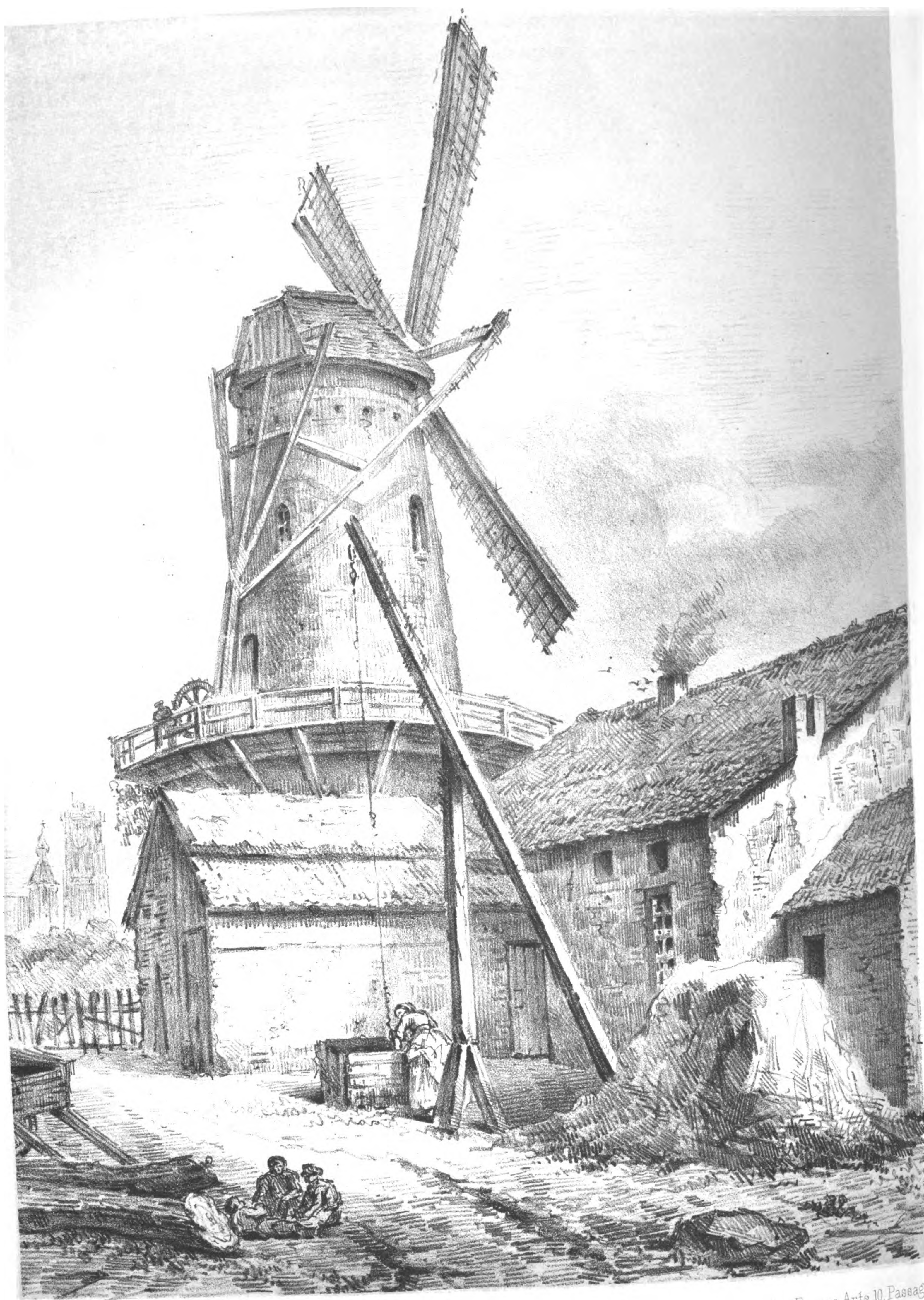
L'*Angelus* de la campagne de Rome de M. Bodmer, a été acheté (7,800 fr.) par le petit-fils de M. Larevellière-Lépaux, qui en a fait don au musée d'Angers, ville natale du peintre. Le donateur dont la générosité est d'autant plus honorable que sa fortune n'est pas aussi considérable que ces riches offrandes pourraient le faire supposer, avait déjà fait présent à cet établissement du portrait de son célèbre aïeul, peint par David.

Au reste, cette ville d'Angers est singulièrement favorisée par les largesses. On sait que M. Orfila, qui vient de partager une somme de 121,000 francs entre divers établissements de la capitale, offrit, il y a quelque temps, à la ville d'Angers un magnifique musée anatomique, et qu'il poussa le soin jusqu'à l'expédition franche de port. On ignore si le conseil municipal de cette ville a bien saisi l'action pourtant si évidente de M. Orfila, car l'accusé de réception manque encore à l'envoi. Au reste, ces silences ingrats semblent familiers aux conseils municipaux des provinces, et M. Orfila semble de son côté voué à en être victime, car le même procédé l'a frappé de la part d'une grande ville de l'Ouest, à laquelle il a fait don de ses tables anatomiques en bronze. — Revenons aux tableaux.

La mort du duc de Guise était par avance désignée comme devant rester à la famille d'Orléans. On sait en effet que M. le duc d'Aumale, héritier de la maison princière de Lorraine dont les ducs de Guise étaient la branche aînée, achète tout ce qui, dans le domaine des arts et des lettres, se rattache à l'histoire de cette illustre maison, dont le château d'Eu était l'un des principaux domaines. La belle toile de Delaroche ne pouvait donc manquer de faire retour au jeune prince si soigneux de l'illustration de ses ancêtres, dont il se fait à cette heure le patient historien.

Un dernier mot. Tout œil indépendant et sincère qui a pu examiner cette collection si remarquable dans ses limites, et si déplorablement dispersée aux quatre vents des orages de la politique, n'a pu manquer de remarquer sa signification au point de vue du mouvement des idées. Lorsque le prince royal la formait, la France était dans toute la fureur des idées rétrogrades classiques et académiques, luttant contre l'invasion de l'émancipation artistique et littéraire appelée romantisme. C'était alors que les auteurs d'une foule de *Britannicus*, de *Germanicus* et autres machines de cette espèce, barricadaient les portes de l'Académie devant M. Victor Hugo. Le pinceau répondait à la plume, et l'Institut opposait ses portiques grecs abritant des rhéteurs en épitoges, aux voûtes ogivales toutes peuplées des scènes de l'ardent moyen âge. Or, la révolution n'était pas seulement dans les sujets choisis par l'art, elle était aussi et même surtout dans l'interprétation, dans le faire. C'étaient à la fois le fond et la forme qu'on renovait, et comme l'empire des idées est envahisseur, absorbant, infatigable, il était aisé de prévoir que la politique ne serait pas épargnée dans le mouvement général qui sourdait dans toutes les consciences et dans les esprits généreux...

Le prince royal donnait donc déjà la mesure de ses tendances. Aux progrès désirés d'une politique dont il n'était pas encore maître, il substituait, faute de mieux, ses sympathies pour les réformes artistiques qui en étaient les précurseurs. L'école du mouvement reçut à la fois son or et l'éclat de son patronage. Et c'est ainsi que lorsque l'Institut en fureur proscrivait du Salon la jeune école, le duc d'Orléans en achetait aussitôt les œuvres les plus significatives pour les placer dans ses salons! Ne pas rendre cet hommage à l'infortuné duc chef de sa génération, et autour duquel devaient se grouper un jour tant de jeunes princes animés de tous les instincts généreux et ardemment épris de la patrie, serait injustice envers l'homme mort, — ingratitude envers les siens vivant dans l'exil, tandis que la place publique voit vendre ces derniers débris de leurs



[illegible], del. et lith.

Imp. des Beaux Arts, 10, Passage

meubles échappés au saccage d'une populace qui avait commencé par passer par leurs caves !

Hâtons-nous de dire, le fait mérite cette mention aujourd'hui, que la plupart de ces meubles, dont la vente a suivi celle des tableaux, ont été achetés, et, plus qu'achetés, disputés, par d'anciens serviteurs de la famille d'Orléans, par des amis des princes, et que les brocanteurs, enfin, n'étaleront pas ces débris, semés sous les pas des plus injustes fureurs, parmi les bric-à-brac vulgaires.

LE CALABRESE.

II. — AU PALAIS BALBINI.

(Suite. — Voir feuille 13.)

Sténia ouvrit le coffret qui renfermait tous ses bijoux ; en effet, il y manquait un collier composé de ces petits coquillages qui imitent la nacre de perle, et qu'on trouve si communément à Venise.

Cette lettre produisit une vive impression sur la signora Scalletti, elle en demeura toute rêveuse pendant plusieurs jours ; mais bientôt sa mélancolie se dissipa, et son beau visage reprit son air habituel de calme profond et de fière indépendance.

A peine arrivé à Venise, le *Calabrese* se fit présenter au palais Balbini par Joachim qu'il avait connu à Bologne dans l'atelier de Guerchin, son maître. C'était une fâcheuse recommandation près de Sténia, dont Joachim était l'un des plus cruels ennemis. Cependant la jeune fille le reçut avec une distinction toute particulière. L'ardent Calabrais laissa bientôt percer la passion profonde que lui avait inspirée la belle signora, et, pour la première fois, celle-ci parut sensible à ces hommages que jusqu'alors elle avait vus d'un œil si dédaigneux. Enfin la préférence qu'elle lui accordait sur tous ses rivaux devint si éclatante, que chacun crut pouvoir hardiment prophétiser l'union prochaine de ces deux destinées que rapprochait d'ailleurs une certaine analogie.

Cependant, à l'époque où nous sommes arrivés de notre récit, Mathias Préti était toujours dans le doute des véritables sentiments de Sténia, ainsi qu'on l'a pu voir par sa conversation avec Joachim.

Quelques instants après avoir corrigé l'insolence de Jacopo, le Calabrais rentrait au palais Balbini, accompagné de son ami. Il y trouva réuni tout ce que Venise avait d'hommes distingués, tout ce qu'elle possédait de femmes jeunes et belles ; car la signora Scalletti donnait ce jour-là une de ces fêtes splendides, dont la magnificence était pour la ville entière une inexplicable énigme. Lorsqu'il parut, tous les yeux se portèrent sur lui, les regards se rembrunirent, et les hommes se mirent à causer par groupes ; le *Calabrese* passa au milieu d'eux, la tête haute, la démarche altière, le regard dédaigneux, et s'en fut droit à Sténia, dont l'œil noir trahit vivement la joie qu'elle éprouvait en ce moment.

— Il est tard, signor Mathias, lui dit-elle à voix basse, j'avais peur de ne pas vous voir.

— Vous aviez peur, signora, balbutia Préti d'une voix troublée.

— Oui, car j'ai à vous parler ce soir sans témoins. Et elle s'éloigna brusquement, le laissant étourdi de surprise et de bonheur.

Joachim s'étant éloigné de son ami par discrétion, il revint à lui.

— Mathias, lui dit-il, as-tu remarqué la singulière expression de tous les visages qui nous entourent ?

— J'y vois, comme de coutume, la haine et la peur : tous ces hommes sont mes rivaux, tous me détestent à cause de la faveur où ils me croient près de la signora, et nul n'ose me le dire. Qu'y a-t-il là de si inquiétant ?

— Regarde-les plus attentivement, Mathias, et dis-moi si, sur ces masques hypocrites et lâches, tu ne vois pas percer l'insolence et l'ironie ? dis-moi si, au fond de ces yeux habitués à se baisser sous ton regard, tu ne distingues pas la soif du sang et l'ardeur de la vengeance ?

— Peut-être as-tu raison ; mais, va, quelle que soit la haine qui les anime contre moi, ils écouteront toujours la prudente conseillère qui les a guidés jusqu'alors : la peur.

— N'en crois rien : quelques mots que j'ai pu surprendre me font craindre qu'ils n'aient formé un complot contre ta vie.

— Par mon père, voilà qui serait curieux ! et d'où leur viendrait donc cette subite audace ?

— J'ai entendu prononcer mon nom et celui de Nicolo Alibrandi, cet insolent patricien que tu as dédaigné de châtier, et qui n'a reçu de moi qu'une légère blessure, tandis qu'il fût mort de ta main.

Le *Calabrese* partit d'un éclat de rire.

— Le secret de leur bravoure m'est connu maintenant, dit-il ; ces pauvres Vénitiens sont convaincus que j'ai tremblé devant Nicolo, et ils comptent m'intimider. Allons à leur rencontre, je suis impatient de jouir de cette comédie.

Il prit le bras de Joachim, et s'en fut se mêler aux groupes que lui avait signalés celui-ci.

Un sénateur l'aborda aussitôt avec une courtoisie affectée :

— Signor *Calabrese*, lui dit-il, si vous daignez rester quelques instants avec nous, je vous promets que vous allez être témoin d'un spectacle curieux.

Mathias jeta un coup d'œil rapide sur ceux qui l'entouraient ; il les vit tous échanger un sourire d'intelligence.

— Merci de votre invitation, signor, répondit-il, car j'ai dans la pensée que ce spectacle me procurera du plaisir, et que j'y rirai plus que personne.

— C'est mon désir le plus sincère, signor.

— Mais tardera-t-il à commencer ?

— A l'instant même, signor ; voyez plutôt.

Tous les regards se tournèrent vers la porte du salon, et le *Calabrese* vit entrer un personnage portant un costume exactement semblable au sien, et parodiant avec une emphase ridicule la noblesse de son geste et la fierté de sa démarche. C'était le sénateur Dorelli qui remplissait ce rôle. Il fut accueilli par un bruyant éclat de rire, mais, sur un signe de sa main, le silence se rétablit, et alors Dorelli se mit à vanter pompeusement ses exploits et à conter, entre autres faits merveilleux, comme quoi, un jour, se trouvant désœuvré, il s'était amusé à embrocher, d'un seul coup de sa puissante épée, un peintre, un spadassin, un chevalier de Malte et deux soldats napolitains.

— Et si quelqu'un osait douter de ma parole, s'écria Dorelli, l'aspect seul de cette lame redoutable suffira pour le convaincre. Le voilà, ce glaive terrible auquel nul au monde n'a pu résister. Et il tira son épée du fourreau. Alors ce furent des éclats de rire sans fin, car cette lame redoutable était une plume de paon.

Le *Calabrese* avait regardé toute cette scène sans qu'un geste, sans qu'un muscle de son visage trahissent les sentiments qui l'agitaient intérieurement, et cette impassibilité n'avait fait qu'accroître la verve du sénateur Dorelli, en le rassurant sur le résultat de sa témérité.

Quant il eut cessé de parler, Mathias vint à lui. Il se fit un profond silence, et Dorelli se sentit ému sous le regard calme et résolu de l'artiste.

— Signor Dorelli, lui dit Mathias, vous avez copié très-exactement mon costume, ma voix et ma démarche ; cependant il vous manque deux choses pour que le travestissement soit complet.

— Vous croyez, signor ? riposta le sénateur en tâchant de se donner une contenance assurée. Je ne vois pas...

— Cherchez bien.

J'ai beau chercher, dit Dorelli en examinant l'une après l'autre chaque pièce de son costume, je trouve l'imitation parfaite ; mais si vous voulez m'indiquer ce qui me manque...

— A quoi bon ? il vous serait impossible de l'acquérir.

— Impossible ?

— Oui, signor Dorelli ; car ce qui vous manque pour me ressembler, ce qui manque à tous ceux qui m'entourent ainsi qu'à vous...

— Eh bien ?

— Eh bien ! s'écria le *Calabrese* d'une voix retentissante et en foudroyant de son regard tous les patriciens qui faisaient cercle autour de lui, ce qui vous manque à tous, signori, c'est ça et ça. Et il frappa si violemment Dorelli au front et à la poitrine, que celui-ci en pâlit de douleur.

Les Vénitiens jetèrent un cri de vengeance, et toutes les épées sortirent du fourreau.

— Infâmes ! s'écria Joachim.

— Oui, répéta le *Calabrese*, ce qui vous manque à tous, c'est le

cœur et l'âme. Il tira son épée, Joachim en fit autant, et les deux amis s'adossèrent l'un contre l'autre, afin de pouvoir faire face à tous leurs ennemis à la fois. Les épées se croisaient déjà ; quel que fût le courage de Mathias et de Joachim, leur perte était inévitable, ils allaient être massacrés, lorsque Dorelli s'avança tout à coup et fit signe qu'il voulait parler.

— Signori, dit-il aux patriciens, la colère vous aveugle, revenez à vous ; nous sommes cinquante contre deux, ce n'est plus là un combat, mais un meurtre qui nous couvrirait tous d'une honte éternelle. Laissez-moi vider cette affaire avec le signor Préti ; c'est moi qui l'ai insulté, c'est moi seul que cela regarde.

— Après un moment d'hésitation, les épées furent rengaînées de part et d'autre.

Signor Dorelli, dit Mathias fixant son regard pénétrant sur la figure basse et cauteleuse du sénateur, je l'avouerai, de votre part cette action m'étonne ; mais je suis heureux de rencontrer enfin un cœur résolu dans cette ville de Venise, où les hommes n'ont pas même le courage d'assassiner eux-mêmes leurs ennemis.

— La soirée est magnifique, dit tout bas Dorelli à Mathias, il fait clair comme en plein soleil ; que dites-vous d'une promenade nocturne au quai des Esclavons ?

— Vous ne pouviez rien m'offrir qui me fût plus agréable, riposta Préti sur le même ton.

— Mon palais se trouve justement sur votre chemin, voulez-vous m'y venir prendre à minuit ?

— A minuit, comptez sur moi. La dague et l'épée, ou l'épée seule ?

— La dague et l'épée.

Les femmes s'étaient enfuies au moment où le sang allait couler, elles revinrent dès que le calme fut rétabli, et les danses commencèrent aussitôt.

Mathias cherchait des yeux la signora Scaletti, lorsqu'il sentit une petite main se poser délicatement sur son épaule ; il se retourna ; c'était elle, mais si pâle, si tremblante, les traits si violemment contractés, qu'il ne put retenir un cri de surprise à son aspect.

— Grand Dieu ! signora, qu'avez-vous donc ?

— Ce que j'ai, vous ne le devinez pas ? quand tout à l'heure je vous ai vus là tous deux exposés à une mort certaine.

— Quoi ! murmura Mathias d'une voix profondément émue, c'est pour moi...

Sténia baissa les yeux, une légère rougeur vint colorer ses traits, et elle garda le silence.

Rassurez-vous, signora, le péril est passé, et je n'y songe pas plus que Joachim, qui se rappelle à peine, j'en suis sûr, le péril auquel il vient d'échapper.

— Voyez plutôt, le voilà qui danse avec sa nouvelle passion, la signora Zuccati, et, à l'expression de son visage, il est aisé de voir que la terreur n'est pas le sentiment qui occupe son âme.

— C'est vrai, murmura sourdement Sténia ; et elle se mit à darder sur le jeune homme des regards dont il eût été difficile de définir le sens.

Une femme en domino noir vint la tirer des réflexions où elle semblait perdue.

— Signora, lui dit-elle à voix basse. Sténia se retourna brusquement au son de sa voix.

— Eh bien ! dit-elle.

— J'attends, signora.

Il se fit un moment de silence, pendant lequel le visage ému de la signora Scaletti trahit un cruel combat ; enfin elle parut s'arrêter à un parti, et saisissant énergiquement la main de la femme masquée :

— Non, dit-elle avec une résolution sinistre ; c'est assez, il faut en finir. Puis, jetant à Mathias un de ces regards qui tombent au fond de l'âme, brûlant comme un éclat de foudre :

— Signor Préti, lui dit-elle, ne trouvez-vous pas comme moi qu'une promenade en mer aurait infiniment plus de charme que cette fête où l'on étouffe ?

— Ah ! sans doute, signora. Je ne veux pas qu'on nous voie partir ensemble, je vais vous attendre dans ma gondole, venez m'y rejoindre.

— La signora Scaletti venait de s'éloigner à peine, quand le *Calabrese* sentit une petite main se glisser dans la sienne et se retirer aussitôt après y avoir laissé un papier. Cependant, si rapide que fût son mouvement, Mathias aperçut cette main mystérieuse et l'emprisonna tout à coup dans la sienne.

— Vous, s'écria-t-il. Il se trouvait face à face avec la femme masquée qui venait de parler à la signora Scaletti.

— Silence ! lui dit celle-ci à voix basse.

— Mais expliquez-moi... La jeune femme mit un doigt sur ses lèvres en signe de discrétion et voulut s'éloigner.

— Au moins me direz-vous qui vous êtes ? Pour toute réponse, elle l'entraina sur le balcon ; et là, sûre de n'être vue que de lui seul, elle souleva vivement son masque et le rabattit aussitôt. Mathias se crut le jouet d'une vision.

— Gianetti ! dit-il enfin, toi ici, pauvre enfant ! toi mêlée à ces patriciens si orgueilleux ! comment se fait-il ?... Ce n'est pas de moi qu'il s'agit en ce moment, dit la bohémienne avec un mélange de gravité et de mélancolie qui porta au plus haut point l'étonnement de Mathias ; lisez ce papier, lisez-le sans retard. Mathias voulut l'interroger encore, mais elle s'éloigna sans l'entendre et se perdit dans la foule. Resté seul, Mathias se mit à lire le billet qu'elle venait de lui remettre. Dès les premiers mots, ses traits exprimèrent l'indignation, puis le dédain fit place à la colère, et enfin, lorsqu'il eut achevé, ce fut avec un sourire de mépris qu'il froissa le papier dans ses doigts et le jeta par-dessus le balcon. Cinq minutes après, il entrait dans la gondole de la signora Scaletti.

III. — SUR L'ADRIATIQUE.

Lancée de toute la force de deux robustes barcaroli, la rapide gondole eut bientôt perdu de vue Venise et ses palais de marbre. Après un long silence, Sténia dit à l'artiste :

— Signor Mathias, il faut étouffer dans votre cœur l'amour que je vous ai inspiré, car jamais je ne vous appartiendrai.

— Jamais, balbutia le *Calabrese* d'une voix tremblante, jamais ! Que voulez-vous dire ? expliquez-vous, signora.

— C'est ce que je vais faire, car c'est peut-être le seul moyen de vous guérir, signor Mathias. Autant que personne, je suis capable d'aimer, d'aimer avec folie, avec égarement ; mais j'ai au cœur une passion qui domine et absorbe toutes les autres ; cette passion, c'est la haine.

— La haine, vous !

— Une haine qui, depuis trois années, bouillonne et fermente au fond de mon âme, et dont l'action corrosive détruit peu à peu tous les sentiments affectueux que Dieu avait mis en moi.

Elle jeta au ciel un regard brûlant de désespoir ; puis, après une pause :

— Tenez, signor, reprit-elle, je ne puis appartenir qu'à l'homme qui m'aura débarrassée du poids qui pèse sur chaque heure de ma vie, car à celui-là je devrai l'air et la lumière, je lui devrai tout ; c'est grâce à lui qu'enfin je serai toute à lui...

— Et pourquoi ne serais-je pas cet homme, signora ?

— Pourquoi ? parce qu'il faut le tuer, lui, lui qui m'a lacéré le cœur jusqu'à la dernière fibre, et vous ne consentirez jamais à mesurer votre épée avec la sienne. Un sourire effleura les lèvres de Mathias.

— Est-il à Venise ? demanda-t-il.

— Il assiste à ma fête, vous le connaîtrez dans un instant.

— C'est bien ; demain, il y aura un homme de moins dans Venise, lui ou moi.

Il se fit un silence : la signora Scaletti avait les yeux fixés sur les vagues qui clapotaient aux flancs de la gondole ; mais à son immobilité parfaite, à son regard fier et rêveur, on devinait que sa pensée s'était envolée loin de là.

— Signor Préti, dit-elle à l'artiste, puisque décidément vous voulez hasarder vos jours pour obtenir ma main, je vous dois l'explication du mystère qui m'a valu toutes les calomnies auxquelles je suis en butte depuis trois ans, c'est-à-dire ma fortune subite après la misère profonde où j'avais vécu jusqu'alors, Sténia s'interrompit pour ordonner aux barcaroli de rentrer à Venise, puis elle reprit :

— Le lendemain de la mort de ma pauvre Margarita, comme je

pleurais, agenouillée dans un coin de ma chambre, une femme entra et me remit une lettre que je vous montrerai; elle était ainsi conçue :

« Ma Sténia, mon enfant adorée, pardonne-moi la vie d'angoisses et de misères à laquelle, bien involontairement, hélas ! je t'ai condamnée jusqu'à ce jour. Va, le temps des épreuves est passé; désormais tu n'auras pas un désir qui ne soit aussitôt accompli, désormais tu seras riche et enviée dans Venise autant que tu y fus pauvre et humiliée. Que toutes tes fantaisies soient satisfaites, ne t'impose aucune contrainte.

— Les plus riches toilettes, les bijoux les plus rares et les plus précieux, je veux que tu en pares ta beauté; je veux aussi que ton palais soit le plus brillant, et que tu y donnes les plus belles fêtes de Venise. Enfin, je veux que tu plonges dans l'opulence, comme tu as plongé dans la misère. Va, livre toi sans crainte aux plaisirs, je serai là, toujours là; mes regards ne te quitteront pas un instant. Adieu ! adieu, ma Sténia chérie ! tu ne peux me connaître, tu ne me connaîtras jamais, et pourtant que ne donnerais-je pas, mon Dieu, pour te presser une seconde fois dans mes bras ! Ce bonheur m'est refusé; adieu, adieu. »

Depuis ce jour, la sollicitude de mon père ne s'est jamais démentie; à mesure que je le vide, mon coffre-fort se remplit toujours. Souvent il devine et prévient mes désirs les plus cachés; ainsi plusieurs fois il m'est arrivé de vouloir acheter au vieil Antonio des parures qu'il refusait de me vendre, disant qu'il les avait acquises par ordre d'un seigneur vénitien, et le lendemain je trouvais la parure dans ma chambre. Je voulus arracher à Antonio le nom de ce seigneur, mais ce vieillard qui vendrait son âme pour un sequin est resté incorruptible pour moi seule : aucune somme n'a pu le tenter; sans doute sa discrétion lui était assez chèrement payée pour qu'il trouvât son intérêt à garder le silence.

Voilà, signor Préti, tout ce que j'avais à vous apprendre; quant au reste, je ne puis établir que des présomptions. Mes soupçons se sont portés tour à tour sur les plus riches patriciens, mais pas un ne pourrait rivaliser de luxe avec moi, pas un ne pourrait imiter la magnificence de mes fêtes sans voir crouler sa fortune; cette seule pensée est venue ruiner successivement toutes les espérances dont je m'étais bercée. Je n'en vois qu'un, un seul dans Venise dont la fortune puisse supporter un pareil poids.

— Quel est-il?

— Le doge.

— Quoi, vous supposez...

— Je le crois; outre ce premier motif, il en est un autre qui me confirme dans mon opinion : c'est que, si je suis le fruit d'une faute, le doge, dans la haute position qu'il occupe, est le seul peut-être qui ne puisse m'avouer publiquement pour sa fille.

— Il y a vraisemblance dans cette supposition, dit Mathias, et pourtant je ne puis y croire.

Moi j'en suis presque convaincue, et mes souvenirs me fortifient encore dans cette pensée; mes premières années se sont passées dans l'opulence, je me rappelle avoir vu dans la maison de mon père une pompe et une splendeur toutes royales... Oui, cela doit être. Mais comment vérifier mes doutes? comment aller dire au doge : Êtes-vous mon père? comment le décider à en convenir et à le publier lui-même? comment? je ne sais; et pourtant ce serait beau, fille du doge!... Oh! alors, alors ceux qui aujourd'hui se font une joie barbare de torturer mon cœur, je les verrais à mes pieds peut-être... Mais à quoi pensai-je! ma naissance ne doit-elle pas toujours être un mystère.

— Écoutez, signora, dit le *Calabrese*, vous m'avez déjà chargé d'une mission, confiez-moi encore celle-ci, et peut-être dans quelques jours vous apporterai-je le nom de votre père.

— Vous, signor! mais songez donc à ce que vous osez entreprendre, par quel moyen espérez-vous?...

— Je l'ignore, mais vous m'avez promis d'être à moi, je ne vois plus rien d'impossible.

— Ah! si mon espoir se réalisait! Si vous réussissiez, signor Mathias!

— Je l'espère.

La gondole s'arrêta, elle touchait les marches du palais Balbini.

— Et maintenant, dit Mathias, il vous reste à me faire connaître cet ennemi terrible dont le seul aspect doit me faire fuir. Oui, dit Sténia avec embarras; mais êtes-vous donc si pressé?

— Ce sera quand vous voudrez, signora.

— Eh bien, plus tard, nous verrons; il faut se défier des résolutions prises sous l'influence de la colère, et peut-être tout à l'heure la haine m'a-t-elle mal conseillée; je veux attendre encore. Mais nous voici arrivés, précédez-moi de quelques instants. Pour n'être pas vu, prenez cet escalier, il conduit à un grand corridor où vous ne rencontrerez personne à cette heure, car c'est de ce côté qu'est ma chambre à coucher, et au bout de ce corridor vous serez dans la salle du bal.

Mathias suivit les indications de Sténia; il était parvenu au dernier degré de l'escalier et allait pénétrer dans le corridor, lorsqu'il aperçut, à quelques pas de lui, une ombre qui se glissait furtivement le long des murs, marchant avec des précautions extrêmes et s'arrêtant presque à chaque pas pour jeter çà et là des regards inquiets.

Le *Calabrese* s'effaça derrière une colonne, et se mit à épier ce mystérieux personnage dont la silhouette frêle et chétive lui rappelait un vague souvenir. Lorsque enfin il se crut bien seul, l'inconnu se baissa, introduisit une clef dans une serrure, et entra.

Mathias se rappela aussitôt que Sténia lui avait dit que sa chambre était de ce côté; alors il sentit son cœur brûlé du feu de la jalousie; si c'était un amant!... Dominé par cette pensée, il s'élance sur les pas de l'inconnu; mais, près de franchir le seuil de la chambre, il s'arrête... Ce n'était pas un amant, car un bruit métallique était venu frapper son oreille: en effet, à la clarté de la lune qui s'épanchait en larges ondées à travers les vitraux, il aperçut l'inconnu penché sur un grand coffre dans lequel il semblait puiser les sequins à pleines mains. Au bout de quelques instants, il se leva, et Mathias le vit dérouler un collier de diamants qui brilla dans ses doigts comme un fouillis d'étincelles. C'était un objet d'un prix considérable. Aussi le contempla-t-il longtemps avec délices; il semblait ne pouvoir se lasser de l'admirer.

— Diavolo, quelle tendresse ! s'écria Mathias en s'avançant brusquement vers lui.

L'inconnu jeta un cri et voulut fuir; mais, avant qu'il pût faire un pas, la main de fer du *Calabrese* l'avait cloué immobile à sa place.

— Tout beau, mon seigneur, je ne souffrirai pas que vous partiez ainsi comme un obscur bourgeois; non, puisque vous avez daigné venir chez la signora Scaletti, vous prendrez part à sa fête. Il le prit au collet et l'entraîna vers la porte. Alors le pauvre diable tomba à ses genoux, et, lui saisissant les mains avec force :

— Signor Mathias, lui dit-il d'une voix suppliante, je ne suis pas ce que vous supposez; par pitié, laissez-moi partir.

— Tu connais mon nom?

— Oui, signor.

— Mais, en effet, cette voix ne m'est pas inconnue, il me semble que ma main s'est déjà appuyée sur cette dure carcasse. Montre-moi donc ton visage.

Il l'enleva de terre, le posa sur ses deux pieds et le tourna de manière à ce que ses traits, jusque-là plongés dans l'ombre, fussent éclairés en plein par les rayons de la lune.

— Antoine ! s'écria-t-il alors.

— Oui, signor Préti, répondit le vieil Antonio, et maintenant que vous m'avez reconnu, vous me laisserez partir, n'est-ce pas ?

— Y songes-tu, quand je viens de te surprendre là...

— Hélas ! signor, vous vous trompez étrangement; je vous le répète, je ne suis point venu pour ravir les trésors de la signora, mais au contraire pour lui en apporter.

Heureusement pour Antonio, le récit de Sténia et les circonstances qui se rapportaient au vieil usurier revinrent à l'esprit de Mathias. Antonio connaissait le père de la jeune Vénitienne, il était donc naturel qu'il fût choisi par lui pour apporter à Sténia l'or et les bijoux dont elle était toujours si abondamment pourvue. D'un autre côté, sa mission exigeait le plus grand secret, il devait s'entourer de précautions infinies pour l'accomplir.

(La suite au prochain numéro.)

DES ALBUMS ET DES COLLECTIONS.

A leur origine, les albums ont signifié tout autre chose qu'une réunion de dessins, de croquis ou d'aquarelles achetés ou obtenus à force d'importunités. Les albums remontent à une époque fort reculée; c'est en Allemagne qu'ils ont pris naissance. Sur le point d'entreprendre un voyage de longue durée, on avait adopté la coutume d'envoyer à ses amis un livre blanc sur lequel chacun inscrivait ou dessinait un souvenir; les grands parents, les amis sérieux profitaient du livre blanc pour donner au voyageur, avec une pensée d'adieu, d'utiles conseils. Loin du pays, ce livre était la représentation de tous les amis absents : et dans ces moments de solitude et de tristesse où l'âme a tant besoin de s'épancher, il suffisait d'ouvrir son album pour trouver à qui parler. L'album originaire était un livre de cœur dans lequel se trouvaient rassemblées toutes les affections les plus chères, toutes les amitiés.

Peu à peu cette idée primitive s'est perdue, et les albums de nos jours ne sont plus que des œuvres de vanité; on estime un album suivant sa valeur positive, et si parfois au milieu des dessins, des croquis, des esquisses, dont le propriétaire ne manque jamais de vous indiquer et le prix d'achat et le prix de vente possible, il se trouve des vers, des pensées signées, ces vers, ces pensées ne sont pas des souvenirs d'amis, mais des certificats attestant qu'une fois dans sa vie, on a rencontré tel ou tel grand homme, telle ou telle femme célèbre. Le plus ordinairement, un album est une valeur figurant dans l'actif de son propriétaire et qui, s'il ne l'a pas encore changée contre un coupon de 3 p. c. ou contre une action d'asphalte, c'est uniquement parce qu'il n'a pas rencontré un acheteur raisonnable, ou parce que les actions d'asphalte sont trop en baisse.

On ne dit presque plus aujourd'hui : M. tel a un album curieux dans lequel se trouvent un croquis de Jéricho, un autographe de Napoléon, une signature du général de la Fayette, deux lignes de Fieschi, on dit : M. tel a un album qui vaut dix mille francs, il en a refusé neuf mille cinq cents et ne veut pas rabattre un centime. C'est encore là une nouvelle transformation de l'album, il est resté œuvre de vanité, mais c'est avant tout un objet de commerce, un moyen de brocantage, mieux encore, de *maquignonnage* artistique. Pour trois ou quatre albums précieux que l'on peut citer comme appartenant à quelques personnages riches, pour une douzaine de collections formées avec amour, avec discernement par des hommes de goût, par de véritables amateurs, on pourrait montrer dix mille albums qui n'attendent que l'acquéreur en gros ou en détail, et sur la vente desquels on compte comme sur le produit d'une ferme pour se donner un meuble, ou pour garnir sa maison de tapis de Tournai.

C'est de 1820 à 1824 que la mode des albums a repris faveur; un instant il a été permis de croire à un retour complet de l'ancienne pensée allemande, mais la vanité n'a pas tardé à l'emporter sur les sentiments affectueux. Avoir un album ne fut plus rien si l'on ne pouvait le montrer, si l'on ne pouvait en faire parler. Ce n'était plus pour soi qu'on avait un album, c'était pour ses amis, c'était pour ceux auxquels on voulait faire envier sa fortune ou son bonheur. Quand une pareille lutte d'amour-propre est engagée, il est impossible de prévoir où elle s'arrêtera; bientôt les vers de lord Byron, les signatures de Cooper, de Walter-Scott, de Casimir Delavigne, de Lamartine, de Victor Hugo, ne suffirent plus; l'album devint une collection de croquis, de dessins, d'aquarelles fournis par des amis d'abord, achetés plus tard à des marchands, plus souvent encore arrachés par l'importunité à l'insouciante générosité des artistes.

A cette époque, les artistes faisaient bien leurs affaires, par une raison fort simple : ils étaient à peu près vingt fois moins nombreux qu'ils ne le sont aujourd'hui; ils se prêtèrent d'abord sans trop de peine à l'espèce de pillage organisé contre eux. Mais le goût des albums progressant toujours, l'éducation des artistes se fit. C'était une chose fort agréable pour eux, sans doute, d'apprendre qu'un dessin de trois ou quatre pouces d'étendue qu'ils avaient libéralement donné, avait été vendu plusieurs centaines de francs et revendu deux jours après par le premier acquéreur avec un raisonnable bénéfice. Leur amour-propre d'artiste trouvait son compte à voir ainsi coté comme à la Bourse le prix de leurs productions; mais ils ne tardèrent pas à comprendre qu'ils avaient un certain droit à ce bénéfice recueilli par un *marronnage* éhonté. Ce qu'ils donnaient auparavant ils le vendirent. Alors il fallut finasser, on eut recours à tous les moyens imaginables pour obtenir les dessins sans subir les conditions du tarif. On s'ingénia de donner des dîners. On invitait, on se faisait amener ceux des peintres dont les noms manquaient à l'album, et au dessert comme à une table d'hôte, la dame de la maison se disposait à faire les recouvrements. Elle faisait des yeux le tour de la table et réclamait avec la plus gracieuse politesse le prix du dîner qui venait d'être offert. On passait dans le salon où le café était servi et où les artistes trouvaient sur une large table ronde bien éclairée, cartons tendus, crayons, pinceaux, sepia, boîtes à aquarelles et l'album dont il s'agissait de couvrir une page. C'était un guet-apens auquel il était difficile d'échapper. On faisait encore des invitations à la campagne, dans les départements, à l'étranger. La véritable intention se cachait avec un soin merveilleux. L'artiste quittait ses affaires et son travail pour deux ou trois mois, dessinait l'antique manoir sous tous ses aspects, prenait toutes les vues des environs et retournait chez lui le portefeuille vide, après avoir laissé sa bourse dans les mains des valets de chambre, des gardes ou des palefreniers. Mais tout s'use dans le monde, même l'habileté; attrapés vingt fois, les artistes se décidèrent à ne plus l'être. Il n'y a pas aujourd'hui de gracieuseté qui tienne, les dessins qu'on veut avoir il faut les payer, et le secret de posséder un bel album n'est plus désormais autre chose que le secret général du commerce : acheter bon marché et vendre cher.

Depuis que les croquis, les dessins, les aquarelles ont acquis une valeur qui s'exprime en monnaie ayant cours, le goût des amateurs s'est porté sur des objets dont le tarif n'a pas encore été fixé. Tout le monde ne se connaît pas assez bien en dessins pour en entreprendre le commerce; tout le monde n'a pas non plus à son budget annuel un chapitre intitulé : *Objets d'arts*; mais la manie des collections n'y perd rien. On a des albums de cachets, des albums de signatures, des albums d'invitations à dîner, des albums de cartes de visite. Ce que je dis là n'est pas une plaisanterie, j'ai vu des albums, et beaucoup. J'en connais qui contiennent douze mille cachets, depuis le chiffre simple jusqu'au grand cachet armorié des chancelleries; d'autres renferment quarante pages de signatures; un album contient les invitations à dîner adressées depuis trente ans à son propriétaire qui n'a jamais dîné chez lui; c'est une collection d'autographes peu coûteuse et qui n'est pas sans mérite. Elle est curieuse encore sous un autre rapport, mais il faut avoir la clef : au bas de chaque invitation on remarque un certain nombre de points, et ce nombre plus ou moins élevé de points signifie que le dîner a été bon, excellent, médiocre ou mauvais. C'est une sentence portée et qui passera à la postérité. Les albums de cartes de visite ont aussi un intérêt, mais c'est encore un intérêt de vanité; ceux qui les possèdent voudraient faire penser que tous les grands personnages dont ils étalent les noms et les titres sont venus les déposer à leur porte.

On demandait à un célèbre amateur de medailles comment il avait pu se procurer toutes celles qu'il possédait; il répondit naïvement : J'en ai acheté, on m'en a donné, et j'en ai volé. Il y a dans ces trois mots, et dans le dernier plus qu'on ne le suppose, tout le secret des collections. On achète le moins possible,

on se fait donner le plus qu'on peut, et le véritable amateur vole ce qu'il ne peut se faire donner ni acheter. La manie de collections des signatures est une dégénérescence, un appauvrissement de la manie des autographes. Les autographes ont acquis depuis quelques années une valeur considérable; en feuilletant des collections d'autographes on est tout surpris de rencontrer un grand nombre de lettres qui ne sont plus reconnaissables que par l'écriture; les signatures manquent. C'est qu'il a passé par là un amateur de collection de signatures : prendre une lettre serait un vol que la conscience repousse; mais prendre une signature en laissant la lettre est si peu de chose qu'on se le pardonne.

Le braconnage sur les objets propres à entrer dans les collections se fait avec une effronterie dont rien n'approche. Je pourrais nommer un ancien colonel de hussards qui, grâce à deux révolutions, est parvenu à vendre une paire de gants 2,000 francs : il a vendu le gant droit comme ayant été porté par le duc de Berry au moment où il arrivait en France en 1814, et le gant gauche comme ayant été porté par Napoléon à la bataille de Waterloo.

Quand nous parlons de collections, nous n'entendons pas parler des collections artistiques ou scientifiques, celles-là ont une valeur avouée, un intérêt positif; ce n'est pas une manie, c'est un goût fort souvent coûteux, mais du moins raisonnable dans ses motifs : l'art ou la science. Mais où la manie commence, c'est quand il s'agit d'objets auxquels le caprice ou la fantaisie donnent seuls un prix. Telles sont les collections de cannes, de tabatières, de pipes, d'armes, d'antiquités, etc. Pour ces derniers objets, Bruxelles est la ville par excellence; il n'est pas de ville au monde, peut-être, où les marchands de ce qu'on nomme *curiosités*, soient en plus grand nombre. En Italie on fabrique très-bien les antiquités, et on l'avoue, comme sur certains magasins à Pétersbourg, on écrit effrontément fabrique de vin de Champagne; je ne crois pas qu'on fabrique les curiosités à Bruxelles, mais il faut qu'il y en ait quelque part une mine, car on en rencontre à chaque pas.

La plus belle collection de cannes qui ait été connue depuis longtemps est celle que possédait le général de la Fayette. Je ne dirai pas qu'il avait une des cannes de Voltaire, parce que tous ceux qui possèdent trois cannes en ont nécessairement une de Voltaire; il en a été vendu plus de 30,000 depuis la mort du grand philosophe. Mais M. de la Fayette possédait la canne de Charles 1er, roi d'Angleterre, celle que ce prince avait à la main lorsqu'il fut jugé par la Chambre des Communes. Cette canne était privée de sa pomme, et c'était là une preuve d'authenticité à laquelle le général de la Fayette attachait le plus grand prix. Voici pourquoi : quand Charles 1er comparut pour la première fois, le 20 janvier 1649, devant la haute cour de justice instituée par les Communes, au moment où le procureur général Coke se levait pour prendre la parole, le roi le toucha de sa canne sur l'épaule en lui disant : *Silence!* Coke se retourna surpris et irrité; la pomme de la canne du roi tomba. Une courte mais profonde altération parut alors sur ses traits; aucun de ses serviteurs n'était à portée de ramasser pour lui la pomme; il se baissa, la reprit lui-même et se rassit. Ainsi donc la canne de Charles 1er devait être sans pomme; celle qui figurait dans la collection du général de la Fayette avait en outre les armes royales d'Angleterre sur un écusson. Maintenant était-ce vraiment la canne du malheureux roi? Je n'oserais l'affirmer, peut-être y en avait-il deux ou trois centaines tout aussi authenthiques; mais peu importe, le général croyait avoir la canne de Charles 1er, et aux amateurs de collections il ne faut pas autre chose qu'une foi robuste. Sous ce rapport, les acquéreurs des deux gants du duc de Berry et de Napoléon avaient fait une excellente affaire, puisqu'ils avaient la foi, et que si la preuve d'authenticité leur manquait, il eût été fort difficile de leur administrer une preuve contraire.

Il arrive parfois cependant de cruels désenchantements : dans la circonstance suivante par exemple. Lorsque ce même Charles 1er eut été exécuté, sa statue équestre ne fut pas seulement renversée, c'eût été trop peu pour un peuple, de tout temps et avant tout marchand; elle fut vendue comme vieux bronze et achetée par un coutelier. Cet homme fit une fortune immense en vendant des couteaux dont le manche était formé du bronze de la statue; et quand la restauration fut accomplie, il tira de sa cave la statue tout entière et la rendit tout entière au nouveau roi.

Mais c'était par le grand nombre surtout que la collection du général de la Fayette était remarquable. Toutes les semaines, et cela depuis son retour à Paris après sa captivité d'Olmütz, le général se faisait conduire au Palais-Royal, entrait dans les magasins d'un marchand de cannes, s'y asseyait, causait une heure, et ne quittait jamais la boutique sans avoir acheté une canne. Aussi en a-t-il laissé près de dix-huit cents. Jugez d'après cela combien de personnes, dans un siècle d'ici, posséderont une canne ayant appartenu au général de la Fayette.

La manie des tabatières est beaucoup plus commune encore que celle des cannes; on connaît des amateurs, en assez grand nombre, qui en réunissent sept ou huit cents et qui en font assez de cas pour ne jamais s'en servir; ils portent habituellement une boîte de buis dont la valeur ne dépasse pas un franc cinquante centimes. M. de Talleyrand, qui ne prenait pas de tabac, avait une admirable collection de tabatières toutes ornées du portrait d'un souverain et enrichies de diamants. Pour se permettre une pareille manie de collection, il faut avoir comme M. de Talleyrand la manie d'être ministre des affaires étrangères ou ambassadeur sous une douzaine de gouvernements.

M. le maréchal Oudinot, duc de Reggio, aujourd'hui grand chancelier de la Légion d'honneur, a un cabinet de pipes qui n'est pas estimé moins de cent mille francs; il y en a de toutes les grandeurs, de toutes les couleurs, en argent, en or, en terre de Hollande, les unes enrichies de pierres précieuses, d'autres merveilleusement sculptées, d'autres enfin toutes simples, de vraies pipes de fumeurs, et le maréchal est un fumeur de première force. C'est une collection qu'il a commencée en entrant au service, car à côté des riches tuyaux garnis d'ambre, on remarque une pipe toute noire, toute *culottée* dans le dernier goût, pour parler la langue; cette pipe que le maréchal estime à elle seule plus que toutes les autres, c'était son *brûle-gueule* de soldat quand il était simple grenadier; aussi dans la collection, elle a la place d'honneur et elle la mérite : elle a vu du pays, plus de pays que le calumet indien qui pose fièrement à côté d'elle.

En général, toutes les manies de collection sont ruineuses, parce qu'il manque toujours quelque chose à la collection, et qu'une fois commencée on éprouve l'irrésistible besoin de la compléter. Ce n'est rien encore quand il s'agit d'une nature d'objets déterminés; mais quand on fait collection de *curiosités*, c'est-à-dire de tous les objets déclarés curieux parce qu'on ne les voit pas habituellement, parce qu'ils sont hors d'usage depuis un siècle ou deux ou quatre, il n'y a pas de fortune qui puisse y résister; c'est un cercle immense qu'on se donne à parcourir et qui s'élargit à chaque instant. Il existe des cabinets de curiosités dont l'achat a coûté des millions et qui ne se vendraient pas 50,000 fr., parce que tout le monde n'attache pas une valeur démesurée au poignard de Tippoo-Saïb, à un fragment d'armure de François 1er, à un éperon de Charles-Quint.

Parmi les manies de collection, il en est d'une singularité tout à fait extraordinaire. A Paris, quand un condamné à mort est exécuté, on porte sa tête et son corps à l'amphithéâtre de l'école de médecine, pour servir à des expériences chirurgicales. Un jeune élève assistait un jour à la dissection d'un supplicié, l'idée lui vint de couper une mèche de cheveux, de l'at-

tacher sur une feuille de papier et d'inscrire au bas le nom, la nature du crime et la date de l'exécution. Sans s'en douter peut-être, l'apprenti médecin commençait une collection; après la première mèche de cheveux il lui en fallut une autre, après cette autre une autre encore : il a aujourd'hui quarante années d'exercice, et sa collection contient plus de mille mèches de cheveux de condamnés. A l'affût de toutes les exécutions, il arrive une heure avant les élèves à l'école de médecine et ne s'en retourne que quand il a obtenu sa précieuse mèche. Aux termes de la loi, les corps des suppliciés sont remis aux familles qui les réclament pour les faire inhumer. Le vieux médecin, car l'ancien jeune élève est devenu un vieux médecin, ne veut pas que l'exécution de la loi rende sa collection incomplète; il s'est entendu avec le bourreau qui, en procédant à l'opération de la *toilette*, retient une mèche de cheveux pour le compte de l'amateur. Après la mort du médecin, sa collection formera un recueil de causes célèbres qui ne laissera pas de se vendre un fort bon prix.

Le docteur Corvisart avait une manie d'un autre genre. Presque tous ses livres, ceux de médecine surtout, étaient reliés en peau humaine. Il avait commencé par faire relier un volume; l'idée lui ayant paru singulière, il l'étendit à une Histoire naturelle de Buffon, puis à d'autres ouvrages, et il aurait fini par avoir une bibliothèque composée tout entière de livres ainsi reliés, si une attaque d'apoplexie n'était venue le forcer brusquement à interrompre son œuvre. La peau humaine, au surplus, fait d'assez laides reliures; c'est une peau épaisse, spongieuse, qui demande une longue préparation et qui, même convenablement tannée, n'offre rien d'agréable à l'œil.

Une manie de collection fort originale encore, c'est celle d'un homme qui conserve précieusement tous les bouchons des bouteilles de très-bon vin qu'il boit. S'il dîne en ville et qu'on lui offre d'un vin recherché, il le goûte, l'apprécie, et convaincu de son mérite, demande sérieusement la permission de mettre le bouchon dans sa poche. Rentré chez lui, il le place dans sa collection avec une étiquette indiquant l'origine. Ce n'est pas une manie de ce genre qui le ruinera jamais.

M. de Vaublanc, ministre de l'intérieur en France au commencement de la Restauration, avait la prétention, prétention malheureuse au surplus, d'être le meilleur cavalier, le plus grand orateur, le plus grand poëte et le plus grand musicien de France. Outre les grandes qualités qu'il croyait avoir, M. de Vaublanc avait deux manies de collection : celle des violons et celle beaucoup plus singulière des chaussettes. A sa mort, on a trouvé chez lui plus de cent violons et près de quatre mille paires de chaussettes entièrement neuves. Un jour, dans la salle d'attente de la Chambre des députés, tous les journalistes, se rendant à leur tribune, ont pu voir M. de Vaublanc retirer sa botte pour montrer à l'un de ses collègues qu'il était l'homme de France le mieux chaussé.

M. de la Mésangère, fondateur et éditeur pendant quarante ans du *Journal des Modes*, véritable monument historique, car la mode a aussi son histoire, faisait collection de bas de soie et de parapluies. Voici comment il était arrivé à rendre cette collection considérable : M. de la Mésangère, *ancien beau* du temps du Directoire, ne sortait jamais qu'en bas de soie et ne portait jamais une paire de bas de soie plus d'une fois. Jamais il n'emportait de parapluie, et toutes les fois que la pluie le surprenait, il en achetait un. Son appartement était ainsi devenu un magasin de bas de soie et de parapluies.

Mlle Bourgoin, l'actrice de la Comédie-Française, beaucoup plus célèbre par sa beauté que par son talent, avait une collection très-curieuse et qu'un amateur aurait certainement achetée fort cher. Cette collection n'était pas plus que celle de tabatières de M. de Talleyrand, la conséquence d'une manie; Mlle Bourgoin était jolie femme et très à la mode, tout son secret était là. Elle possédait un cadeau précieux de chacun des souverains de l'Europe, sans excepter le roi Louis XVIII qui, pour contingent, avait fourni un service de table en vermeil; le roi d'Angleterre, Georges VI, avait donné à Mlle Bourgoin une magnifique paire de ciseaux à raisins en or sculpté, l'empereur Alexandre un diadème en brillants, le roi de Prusse de très-beaux bracelets, et ainsi des autres. Toute l'Europe était représentée chez Mlle Bourgoin comme à un congrès.

MUSÉE DES SOUVERAINS AU LOUVRE.

Le public a été admis aujourd'hui à visiter le Musée des souverains dont il a été tant de fois question depuis un an à peu près que sa création fut décrétée. Nous avons parcouru cette collection de reliques royales, et un examen rapide nous permet seulement de donner l'énumération des objets dont elle se compose, nous réservant d'en faire à loisir une description plus complète.

Le Musée des souverains occupe cinq salles, adossées à la colonnade du Louvre, et dont deux faisaient précédemment partie du Musée espagnol. La première salle, ornée de boiseries du temps de Louis XIII, contient, dans une vitrine placée au centre, une armure dorée de François II, le casque et les brassards de Henri II, la pesante armure de Henri IV, l'armure fleurdelisée de Louis XIII, d'une belle exécution artistique, et qui figure dans le portrait du roi peint par Philippe de Champagne; enfin une lourde et grossière armure, ayant appartenu à Louis XIV.

La seconde salle est occupée comme la première, à son centre, par une vitrine contenant des armures royales. On y remarque deux armures de Henri II, dont l'une appartenait depuis longtemps au Louvre, et l'autre à la Bibliothèque; cette dernière, damasquinée en argent, est d'un travail admirable. Au milieu de la vitrine est l'armure de guerre de François Ier, toute fleurdelisée, qui figurait précédemment au Musée d'artillerie. Les proportions adaptées à la taille d'un homme haut de six pieds deux pouces, témoignent de la haute stature de François Ier. Aussi a-t-on dû surélever, pour faire place au casque, la voûte de l'armoire, qui n'avait pas été construite en prévision de ces proportions exceptionnelles.

Une chapelle de réception de l'ordre du Saint-Esprit remplit la troisième salle du musée : prie-Dieu, manteaux de chevaliers, couverts de flammes brodées en or, tous les objets qui servaient à tenir chapelle pour la réception des chevaliers du Saint-Esprit, sont réunis et forment un ensemble d'une richesse et d'un éclat éblouissants.

C'est dans les deux dernières salles, beaucoup plus vastes, qu'il faut chercher à peu près tout l'intérêt du nouveau musée : l'une, qui a reçu le nom de salle des Bourbons, est consacrée aux anciennes familles royales; l'autre, tout entière à Napoléon.

La *salle des Bourbons* contient, dans des armoires vitrées adossées aux murs, une foule d'objets ayant appartenu aux rois de France, depuis Chilpéric et Dagobert; on remarque d'abord une série de livres d'heures ayant appartenu à divers souverains : celui de Louis XIV, celui de Henri IV, celui de Marie Stuart; un grossier livre, que dédaignerait la plus simple bourgeoise de nos jours, ayant servi à Henri II; les Heures de la Croix, en vers français, par Robert de Heslin, de Tours, ayant appartenu à Charles VIII et à Louis XII; les Heures d'Anne de Bretagne, énorme missel, dont les miniatures sont célèbres; une Bible offerte en 850 par les moines de l'abbaye de Saint-Martin de Tours à Charles le Chauve, conservée à l'église de Metz; la Bible en français de Charles V, avec les signatures de ce roi, de Jean de Berry son frère, de Henri III, de Henri IV, de Louis XIII et de Louis XIV; le psautier de Saint-Louis, donné par la reine Jeanne à son mari le roi Charles V, et par

le roi Charles VI à sa fille Marie de France; le bréviaire de saint Louis et l'enveloppe brodée qui lui servait d'étui; le livre de prières de Charles le Chauve, à couverture d'argent incrustée de pierres précieuses et d'un bas-relief en ivoire; et l'évangiliaire de l'empereur Charlemagne, exécuté en 780.

Au-dessous de ces heures, dans la même armoire, sont appendus l'épée de mariage de Henri IV, le mousquet de Louis XIII, l'épée de Henri II, la carabine de Louis XIII, et l'épée de François Ier, portant à la poignée la devise : *Fecit potentiam in brachio suo*. Retenue prisonnière à Madrid, cette épée en fut rapportée par Murat.

Dans l'armoire du fond, faisant face aux fenêtres, la couronne, l'épée et la selle qui servirent au sacre de Louis XVI; le casque et le bouclier de Charles IX; le miroir et le bougeoir donnés à Marie de Médicis par la République de Venise, deux charmants objets d'un travail exquis; divers insignes trouvés dans la tombe de Childéric; le sceptre et la main de justice de Charlemagne; l'épée de cet empereur, dont le fourreau et le baudrier ont été brodés de fleurs de lis pour servir au sacre de Charles X, car on peut remarquer que les familles royales ne se font aucun scrupule de revêtir les insignes des souverains qu'ils ont détrônés; les éperons de Charlemagne, enfin tous les objets que Charles X revêtit le jour de son sacre, son manteau, sa tunique, ses souliers brodés or sur or, avec une richesse inouïe, sa selle, ses éperons et le mors de son cheval, ainsi que la couronne que le dauphin, duc d'Angoulême, portait ce jour-là: à côté on voit le modèle de la couronne qui servit à Louis XVI pour le même objet.

Dans une troisième armoire, l'arbalète de Catherine de Médicis, avec laquelle, dit Brantôme, elle aimait tant à tirer aux oiseaux; l'épée de Henri IV; le sceau de Constance de Castille, seconde femme de Charles VII; le mousquet de Louis XIII et du grand dauphin, père de Louis XVI, et l'épée de chevet de Louis XV.

Au centre de la même salle est le fauteuil du roi Dagobert, et non loin de là la chaise à porteurs de Louis XV; un magnifique meuble ayant servi de médailler à Louis XV, et un coffret, donné par Richelieu à Anne d'Autriche, qui est peut-être la merveille de cette collection, au point de vue artistique; il présente en effet un admirable réseau d'armures en or travaillé au repoussé, et appliquées sur fond de soie bleue; puis, à côté, la cuve arabe où saint Louis fut baptisé, et où l'on baptisa également le duc de Bordeaux. Dans une autre partie de la salle, on voit un étau et un vilbrequin ayant servi de distraction à Louis XVI, ainsi qu'une carte de géographie dessinée par ce roi sur une table de marbre.

Près des fenêtres sont placés des objets qui intéressent la curiosité historique, parce qu'ils sont d'une époque très-rapprochée de nous. Ce sont : 1° le petit bureau en bois blanc dont Louis XVIII s'était servi à Hartwell, et qu'il voulut conserver aux Tuileries : il est reproduit dans le portrait bien connu de Gérard; 2° un meuble à bijoux qui avait appartenu à la reine Marie-Antoinette, et qui vint en la possession de Charles X, pour être à moitié détruit lors des événements de 1830; 3° le bureau du roi Louis-Philippe, qu'on a laissé dans l'état de dévastation où il fut mis lors de l'invasion des Tuileries en 1848.

La cinquième salle, nommée *salle de l'Empereur*, ne renferme que les objets ayant appartenu à Napoléon. En voici la nomenclature :

Dans l'armoire vitrée du fond : le modèle en ivoire du vaisseau *la Ville de Dieppe*, donné en hommage à l'impératrice Marie-Louise à l'occasion de la naissance du roi de Rome; l'exemplaire manuscrit du sacre de l'Empereur, avec les dessins originaux de MM. Fontaine, Percier et Isabey père; la carabine de voyage et les fusils de chasse de Napoléon; un exemplaire sur peau vélin du Code Napoléon; un autre des poésies d'Ossian, avec dessin d'Isabey, d'après le tableau de Gérard; les habits de cérémonie de l'Empereur, en velours brodés d'or, ses gilets blancs à broderies en or, enfin toute sa garde-robe de cérémonie, très-riche et très-abondante, qui prouve que l'Empereur ne se croyait pas obligé de revêtir toujours l'uniforme militaire; le poignard du roi d'Espagne Philippe II, qui fut donné à Napoléon lors de la dissolution de l'ordre de Malte; le ceinturon de chasse de l'Empereur, et le costume complet qu'il revêtit pour la cérémonie du sacre, c'est-à-dire son manteau impérial en velours brodé d'or, sa couronne dite de Charlemagne, sa selle, son épée, ses gants, ses bas, ses souliers, etc., que l'on a prodigués jusqu'à en mettre deux, quatre et six paires à la fois; non loin de là, son habit beaucoup plus modeste de général de la République à la bataille de Marengo, son épée de premier consul, le mors de son cheval, le chapeau historique de la campagne de 1814, et le petit chapeau rond que l'Empereur portait à Sainte-Hélène, ainsi que le mouchoir dont il se servit à son lit de mort.

Au milieu de la salle figurent quatre selles orientales données à Napoléon dans la campagne d'Egypte; l'échiquier que lui donna sa sœur, la reine de Naples, Caroline Murat. Devant les fenêtres, son bureau de campagne, son fauteuil de travail, son lit de campagne, enfin le berceau du duc de Reichstadt, dans lequel la légitimité fit coucher le duc de Bordeaux.

Nous avons oublié de dire que l'on voit aussi dans cette salle le petit uniforme autrichien du duc de Reichstadt; un médaillon renfermant des cheveux de Napoléon et de son fils, le drapeau que l'Empereur embrassa à Fontainebleau et qui était resté entre les mains du général Petit.

Deux grandes armoires latérales fermées semblent promettre que cette partie du musée, consacrée à l'Empereur, sera incessamment complétée par de nouveaux objets.

QUELQUES MOTS SUR LE PROCHAIN SALON DE PARIS.

« Le directeur général des musées a l'honneur d'informer le public et les artistes que les dispositions ont été prises, par M. le ministre d'Etat et de la maison de l'Empereur, pour que l'Exposition publique des ouvrages des artistes vivants soit ouverte le 1er mai 1853 dans les bâtiments occupés par le Garde-Meuble, rue du Faubourg-Poissonnière. Les ouvrages seront reçus tous les jours, de dix à quatre heures, depuis le 15 mars jusqu'au 31 du même mois : le délai de rigueur expirera le 31 mars, à six heures du soir. »

Quelques renseignements nous parviennent sur les ouvrages destinés au prochain Salon; nous allons les transcrire, tels, à peu près, qu'on nous les communique.

Outre le tableau qu'il vient de finir et qui servira de pendant à sa *Jeunesse de Lantara*, si justement remarquée à l'Exposition dernière, M. Faustin Besson termine quatre délicieux sujets destinés à enrichir les panneaux des portes de l'appartement de madame la comtesse de Persigny au ministère de l'intérieur, incendiés il y a quelques mois. Ces sujets représentent *les quatre Saisons*, traités dans le style des aimables peintres du XVIIIe siècle, Watteau et François Boucher, dont M. Faustin Besson continue avec tant de grâce les galantes fantaisies. Il ne suffit d'ailleurs pas à l'habile artiste de produire de belles œuvres, il fait encore de bonnes actions.

Tony Johannot, mort, comme on le sait, à l'improviste, et quand de nombreuses années de travail et de succès semblaient encore lui être promises, Tony Johannot a laissé sur son chevalet en cours d'exécution un ouvrage dont il avait reçu la commande du gouvernement. C'était une scène de l'Ancien Testament, l'épisode tout biblique de *Ruth et Booz*. Les dispositions générales de l'œuvre étaient indiquées, la figure de la gentille Ruth s'épanouissait au souffle créateur du maître, pleine de naïveté et de fraîcheur, dorée par le soleil

comme les blonds épis que foulaient ses petits pieds quand la mort, l'impitoyable mort est venue glacer la main qui tenait le pinceau.

La direction générale des beaux-arts n'a pas voulu que cette composition, qui promettait d'être une des meilleures de l'auteur, disparût dans l'oubli, et que, faute d'achèvement, la veuve fût privée de la juste rémunération qui en serait revenue à son époux. C'est pourquoi M. Faustin Besson a reçu et accepté du plus grand cœur la confraternelle mission de compléter la pensée et le tableau de son ami, abandonnant à la veuve de Tony Johannot une importante somme sur la commande.

De tels exemples ne sont pas rares dans le monde des artistes; on doit se souvenir en effet qu'il y a deux ans, après le décès prématuré de Longuet, ses amis Diaz et Ernest Seigneurgens s'empressèrent de terminer, de classer les ébauches qui remplissaient son atelier, et dont la vente publique a rapporté une somme de plus de sept mille francs à la femme et aux enfants du pauvre défunt.

Après tout, un malheur est bon à quelque chose lorsque, comme l'incendie des appartements de M. le comte de Persigny, il se répare au moyen de nombreux et lucratifs labeurs dévolus aux artistes. Sans cet heureux sinistre, M. Vincent Vidal ne mettrait pas en ce moment la dernière main à la copie d'une merveilleuse composition qui ornait la chambre de madame la comtesse de Persigny, et que le feu a détruite, mais dont, par surcroît de bonne fortune, on avait auparavant fait tirer une épreuve photographiqne. C'est d'après cette épreuve que M. Vidal a entrepris une reproduction qui sera peut-être au-dessus de l'original; car, si souple est le talent de l'artiste qu'en quelque genre qu'il se soit essayé, dessin, pastel, ornements, eaux-fortes, portraits, ceux surtout de la famille Rothschild, il a presque constamment réussi.

Le portrait de l'empereur Napoléon III par M. Charles-Louis Müller est une étude sérieuse qui appellera certainement l'examen et le jugement de la critique. On peut dès à présent dire de M. Müller qu'en matière de portraits, il fait de la peinture comme Tacite a fait de l'histoire. Le pinceau de l'auteur de la *Dernière charrette* ignore la flatterie. Ce portrait de l'Empereur, gravé avec une précision et un art infini par M. Auguste Blanchard et édité par Harche, rappelle assez, par le travail du burin, celui du duc d'Orléans, exécuté en 1841 par M. Calamatta, d'après la peinture de M. Ingres : il n'y a guère que la figure qui soit complétement finie; le burin s'est encore quelque peu arrêté sur l'habit, mais le pantalon et les accessoires ne sont indiqués que par de simples traits. Les épreuves d'artistes de la belle gravure de M. Auguste Blanchard sur papier de Chine et avant la lettre, ne seront pas moins recherchées un jour que ne le sont à l'heure qu'il est celles de la remarquable improvisation de M. Calamatta.

Il n'y a point de haras aussi bien approvisionné en chevaux de toutes races que ne l'est l'atelier de M. Achille Giroux; en ce curieux réduit les chevaux piaffent, hennissent, caracolent sur tous les murs. Les regards se portent tout d'abord sur la toile qui occupe le chevalet : un superbe étalon s'élance triomphalement de l'écurie, tandis que le palefrenier le saisissant par sa flottante crinière, a toutes les peines du monde à le modérer. Ce tableau est, paraît-il, celui sur lequel M. Achille Giroux concentre présentement toutes ses affections et qu'il veut envoyer au Salon prochain. Dans un angle de l'atelier est appendu et presque voilé de deuil un autre tableau qui a un double mérite, car il joint au talent d'exécution particulier à l'auteur, l'avantage d'avoir été commandé par M. le comte d'Orsay, mort surintendant des beaux-arts. Le noble acquéreur n'a pu ainsi retirer l'ouvrage et payer sa dette : « Ah! disait-on ces jours derniers à M. Achille Giroux, si on savait cela quelque part... »

Les dernières expositions de Bruxelles et de Paris ont été, pour Mme O'Connell, de favorables occasions de se produire; aujourd'hui cette dame a pris rang parmi les maîtres, et les illustrations de la politique, des arts, des lettres, se pressent dans son atelier, jalouses de poser devant cette nouvelle Mme Lebrun. Aussi les portraits en pied ou en buste sont-ils là en fort respectable nombre, n'attendant que l'heure de quitter l'avenue Frochot pour courir au local définitif de l'Exposition. Parmi ces portraits traités avec l'énergie et le grand style des maîtres du XVIe et du XVIIe siècle, se distinguent principalement ceux de M. le comte de Persigny, de M. Romieu, de M. Arsène Houssaye, ceux aussi de Mme Ducos, femme du ministre de la marine, et de Mlle Rachel, tragiquement vêtue de velours noir.

M. Lorentz, lui, ne pourra, quels que soient les retards de l'Exposition, y envoyer sa grande page de la *Revue des morts*. L'artiste s'étant inspiré de la sombre ballade de Gœthe : « C'est la grande revue qu'aux Champs-Elysées, à l'heure de minuit, passe César décédé, » avait d'un trait rapide reproduit le rêve du poëte allemand sous forme d'une esquisse dont il avait fait hommage à M. le comte de Nieuwerkerke. L'Empereur ayant vu cet essai chez M. le directeur général des musées, au Louvre, exprima le désir que l'esquisse devînt un tableau. C'est pourquoi M. Lorentz recevait peu après, de M. Lefebvre-Deumier, une lettre des plus flatteuses par laquelle il était informé de la commande qui lui était faite, et prévenu, en outre, qu'elle lui serait payée sur la cassette particulière de S.M., et qu'une somme de 5,000 francs était mise à sa disposition pour premières avances.

Entre les peintres de talent que l'on reverra au Salon prochain, il en est un, M. Zuberbuhler, qui prépare, pour cette périlleuse épreuve, deux ouvrages dont les sujets sont au moins bien choisis : l'un est *Une jeune mère* faisant jouer son enfant sur ses genoux; l'autre a pour motif *la Jeune captive* d'André Chénier, blonde femme aux cheveux d'or et au front rêveur, contemplant le ciel.

La statuaire, comme on le pense, ne chômera pas cette année. Mme Lefebvre-Deumier, ce délicat et aristocratique ciseau, a obtenu trop de succès avec le buste de l'Empereur pour ne point persévérer dans un genre qui lui réserve encore de nombreux et légitimes triomphes. Cette fois Mme Lefebvre-Deumier s'applique à fixer dans le marbre la ressemblance d'une personne de son sexe, de Mme Ducos, dont Mme O'Connell achève le portrait; grande dame aussi distinguée par les charmes de la physionomie que par l'élégance des manières. Par pure distraction et dans ses courts moments de loisir, Mme Lefebvre-Deumier a modelé, pour ainsi dire à la loupe, une petite Vénus qui pourra fort bien être montée en cachet, et si antique par le contour et par la pose, qu'il n'est pas besoin d'un grand effort de galanterie pour la considérer comme un ressouvenir des âges grecs ou romains.

Nous aurons aussi un buste en marbre de l'Empereur, par M. Desbœufs; ce sera, si nous comptons bien, le quatrième buste semi-officiel. L'œuvre de M. Desbœufs, sévèrement étudiée et rendue, brille par des qualités qui lui sont propres et qui attestent qu'après M. le comte de Nieuwerkerke, Mme Lefebvre-Deumier et M. Barre, il est encore possible de bien faire sans les imiter. Ce buste n'est point d'ailleurs un travail de date récente; il avait été commandé avant les événements du 2 décembre au statuaire qui n'avait pu obtenir du prince président que quelques quarts d'heure d'études à l'Elysée. L'artiste, surpris durant une de ses fugitives séances par M. le comte de Persigny, eut avec le futur ministre une conversation qui ne lui laissa dès lors aucun doute sur les profondes aptitudes de l'homme d'Etat aux choses d'art. Enfin, il y a seulement quelques semaines, l'Empereur rencontrant M. Desbœufs et se souvenant des séances de l'Elysée, lui demanda où en était son buste : — « Sire, a aussitôt répondu le sculpteur, dans huit jours il sera au palais des Tuileries. » C'est ainsi que, grâce aux événements, le buste présidentiel est aujourd'hui un buste impérial, M. Desbœufs n'estime pas fouler aux pieds la vérité, en acceptant et pratiquant la règle de l'idéalisme dans l'art; il dit à ce propos et avec un grand sens : « Dans une œuvre de haute statuaire je vois tout ce que je mets, mais je ne me crois pas obligé de mettre tout ce que je vois. »

Que répète-t-on encore? On assure, et il n'y a plus à en douter, que M. Horace Vernet se retire en Algérie. L'illustre peintre de nos batailles contemporaines, l'éclatant historien de nos gloires d'Afrique veut finir ses jours au milieu des sites, dans le voisinage des lieux qu'il a tant de fois reproduits sur ses immenses toiles. Cette détermination étant irrévocable, la France n'a plus qu'à accompagner de ses vœux le navire qui, de Marseille, va porter son grand chef d'école sur cette autre terre française qui est l'Algérie.

GEORGES GUÉNOT.



Passage du Prince.

Puttaert d'après Nanteuil.

PARTIE LITTÉRAIRE.

ÉTUDES

SUR QUELQUES POÈTES FRANÇAIS ANTÉRIEURS AU XVIIe SIÈCLE.

IV.

L'antiquité a encore fourni au moyen âge la plupart des formes rhythmiques dont il s'est servi. Ainsi, les vers français *tautogrammes* ou *lettrisés*, appartiennent aux latins ; seulement, le moyen âge leur a donné le nom de *senés*, c'est-à-dire vieillis. Peignot dit avec raison, qu'il faut les mettre au rang des *difficiles nugæ*, parce qu'ils sont vraiment indignes d'occuper l'esprit d'écrivains sérieux.

Ce genre de poésie, du reste, était déjà connu des Celtes avant l'invasion romaine ; chez eux ils l'appelaient *allitération*. Marbode, évêque de Rennes, l'un des prélats les plus lettrés du XIe siècle, parle également de l'allitération dans son traité *de Ornamentis verborum*, et Serlon, chanoine de Bayeux, en fait usage dans l'une de ses pièces (*). Il est donc bien permis de penser avec quelque certitude que les poëtes français du XVe et du XVIe siècle sont redevables de cette forme rhythmique aux poëtes latins qui les ont précédés (**). Quelques poëtes du XVIe ont aussi employé cette prosodie (***), et quelques modernes n'ont pas dédaigné, non plus, de s'en servir.

Nous citerons seulement deux vers de Marot pour prouver que les meilleurs esprits n'ont pas échappé à cette épidémie littéraire :

« C'est Clément Contre Chagrin Cloué
Et Est Estienne Esveillé Enjoué. »

Je n'ose parler des vers *enjambés*, parce que c'est une espèce de hachis ou de gâchis qui n'a rien de commun avec ces magnifiques enjambements des vers modernes dont Hugo est le roi.

Les *couronnés* ne sont pas beaucoup meilleurs ; mais ils ont un certain air de famille avec les rimes en écho dont les poëtes modernes ont tiré un excellent parti (****). Jean Molinet, bibliothécaire de Marguerite d'Autriche, gouvernante des Pays-Bas, nous

(*) Voir la traduction de Serlon, faite par M. V.-E. Pillet, p. 3.

(**) Dès le VIIIe siècle, saint Adhelme avait fait un poëme intitulé : *de virginitate*, dont les vers sont allitérés.—A peu près vers la fin du même siècle, le pape Adrien adressa à Charlemagne un poëme en vers de sa façon, dont tous les mots commençaient par la première lettre de son nom ; enfin, dans le IXe siècle, Hubaud, religieux de Saint-Amand, dédia à l'empereur Charles-le-Chauve un poëme allitéré composé en l'honneur des *chauves* ; tous les mots commençaient par un C :

Carmina, clarisonæ, clavis cantate camenæ.

Voir ANQUET., *Hist. de France*, t. III, p. 81.—DUMARSAIS, dans ses *Tropes*, p. 256.

(***) *Leo Placentius* fit surtout à cette époque un petit poëme bien connu des élèves de rhetorique, qui est intitulé : *Pugna Porcorum*. Il se compose de 253 vers dont tous les mots commencent par un P.

Plaudite porcelli, porcorum pigra propago.
Progreditur plures porci, pinguedine pleni ;
Pugnantes pergunt, etc.

Ce petit poëme a été publié sous le pseudonyme de *Publius Porcius*. Une des plus anciennes éditions est celle publiée à Anvers en 1533, in-8° ; petit romain. Celle de Louvain, que l'on a cru la plus ancienne, n'est que de 1546.—Voir Peignot dans ses *Amusements*, Dumarsais dans ses *Tropes*, et Moreri dans son *Dictionnaire hist.*

(****) Ch. Fontaine, dans son art poétique, a dit : « Couronnée est la ryme en laquelle, ou l'une seule, ou les deux ou trois dernière syllabes du carme faisant mot, ont eté aussi dernières de la diction les précédant. » — Liv. I, ch. XV.

paraît être l'inventeur de ce genre *flon flon* dans lequel Marot a fait quelques essais. En voici un échantillon :

« La blanche colom*belle*, *belle*,
Souvent je voys pr*iant*, *riant* :
Mais dessoubz la cor*delle* *delle*
Me jecte un œil f*riant*, *riant*,
En me con*sommant* et *sommant*
A douleur qui ma *face* *efface* :
Dont suy le récl*amant* *amant*,
Qui pour l'ou*trepasse* *trespace*. »

Dans la suite, on ne trouva plus cette rime assez ridicule, on la perfectionna. Alors, il ne suffisait plus seulement de répéter la consonnance une ou deux fois, ainsi que nous venons de le voir, mais il fallait encore que le mot sortît de la même racine, comme on l'exigeait pour les rimes *annexées*. Ainsi, par exemple :

« Les princes sont aux grands cours couronnez
Comtes, ducs, rois, par leur droit nom nommez.
Leurs logis sont en bon ordre ordonnez
Et du hautain leur renom renommez. »

On a tort d'appeler cela des vers ; le mot logogriphe aurait dû être inventé pour eux.

Quand ces rimes redoublées portaient trois couronnes, on les appelait *emperières* (*). Mais il faut être d'une belle force en nécromancie pour en découvrir le sens.

En grand re*mort*, *mort*, *mord*,
Ceux qui par*fais*, *fais*, *fais*,
Ont par ef*fort*, *fort*, *fort*,
De clercs et f*rais*, *rais*, *rès*.

On trouve encore d'autres exemples dans le père Mourgues et l'abbé Massieu (**), presque tous ont l'air de perpétuels défis jetés par la sottise à la face de l'humanité.

Qu'es-tu qu'une im*monde*, *monde*, *onde*?

S'écrie le père jésuite dont nous venons de parler. L'abbé Massieu n'est pas plus intelligible quand il rapporte un exemple tiré de la *controverse du sexe masculin et féminin*.

Bénins lecteurs, très dili*gens*, *gens*, *gens*,
Prenez en gré nos impar*faits*, *faits*, *faits*.

Il fallait, en effet, que le lecteur fût essentiellement *bénin* pour prendre en gré les *faits* de ces messieurs.

D'un autre côté, Guillaume Dubois, plus connu sous le nom de Guillaume Cretin, inventait les rimes *équivoques* (***). Ce n'était plus une ou deux syllabes répétées, comme l'avait fait Jean Molinet dans ses rimes *couronnées*, il fallait que les mots offrissent un double sens, à l'oreille une double consonnance, à l'esprit une double signification. Voici des vers que Cretin adressait à sainte Geneviève, patronne de Paris :

« Peuples en paix, te plaise *maintenir*
Et envers nous si bien la *main tenir*

(*) Thomas Sibilet, dans son *Art poétique*, a dit : « Est appelée *emperière* pour ce quelle a triple couronne. Ceste ne se fait que d'une syllabe répétée deux fois simple après le mot quelle couronne. » — *Art poéti.*, liv. II, p. 256 ; Lyon, édit. de 1555.

(**) Massieu, *Histoire de la poésie française*, t. II. —Mourgues, *Traité de la poés. franç.* Toulouse, 1685.

(***) Sainte-Beuve a parlé de cette rime dans son tableau historique et critique de la poésie française, sans y attacher une grande importance ; mais Thomas Sibilet, dans son *Art poétique*, la regarde comme très-élégante, parce qu'elle est « *la plus poignant l'ouie* ; » elle se fait, dit-il, « quand les deux, ou trois, ou quatre syllabes d'une seule diction assises en la fin d'un vers, sont répétées au carme symbolisant ; mais en plusieurs mots. TH. SIBILET, *Art poétique*, édit. de 1555. Lyon.

Qu'après la vie ayons fin de *mort seùre*
Pour éviter infernale *morseure*.

Ces gens-là avaient été évidemment mordus par quelque chien enragé. On pourrait pardonner ces niaiseries aux poëtes secondaires; mais il est pénible de les retrouver sous la plume des poëtes de premier ordre. Ainsi, Clément Marot, qui lui-même s'est amusé depuis aux dépens « *du bon Crétin au vers équivoqué*, » comme il l'appelait, s'est aussi servi fort plaisamment de cette rime dans une épître qu'il adresse au roi François Ier.

Et m'esbattant je fay rondeaux *en ryme*
Et en rymant, bien souvent je *m'enryme*;
Bref, c'est pitié d'entre nous *rymailleurs*,
Car vous trouvez assez de *ryme ailleurs*
Et quand vous plaist, mieux que moy *rymassez*,
Des biens avez et de la *ryme assez*.
Mais moy, à tout, ma ryme et *ma rymaille*
Je ne soutien (dont je suis *marry*) *maille*.
Or ce me dist (un jour) quelque *rymart*,
Vien-çà, Marot, trouves-tu en *ryme art*
Qui serve aux gens, toy qui est *rymassé*?
Ouy vrayment (dy-je) Henry *Macé*.
Car vois tu bien, la personne *rymante*,
Qui au jardin du bon sens la *ryme ente*.
Si elle n'a des biens en *rymoyant*,
Elle prendra plaisir en *ryme oyant* :
Et m'est advis que si je ne *rymois*,
Mon pôvre corps ne serait nour*ry mois*,
Ne demy jour. Car la moindre *rymette*
C'est le plaisir, ou faut que mon *ris mette*.
Sy vous supplie qu'à ce jeune *rimeur*
Faciez avoir un jour par sa *ryme heur*
Afin qu'on die, en prose ou *en rymant*,
Ce rymailleur qui s'alloit en *rymant*,
Tant rymassa, ryma et *rymonna*,
Qu'il ha congneu quel bien par *ryme on a*.
(Marot, en ses Poésies, p. 113, t. I.)

Les vers *contrepettés* sont ceux dont les mots changent de place tout en répétant le même vers ainsi métamorphosé trois ou quatre fois. Ils ne sont seulement pas ridicules, mais il est à peu près impossible qu'ils ne soient pas bêtes. Voici une *anti-strophe* qui est dirigée contre les protestants :

« Luther, Viret, Beze et Calvin
Ont renversé l'esprit divin.
Beze, Calvin, Luther, Viret,
Sont moins au Christ qu'à Mahomet.
Calvin, Luther, Viret et Bèze
Ont mis le monde mal à l'aise.
Viret, Bèze, Calvin, Luther
Et les leurs, iront en enfer.

J'espère bien que les inventeurs d'une telle poésie y trouveront également une petite place... littéraire. Ils sont à peine bons à tirer le cordon du temple des Muses.

Les vers *concatenés* sont ceux dont le dernier vers d'un couplet recommence le couplet suivant (*). Marot et les modernes se sont souvent servis de cette forme rhythmique; forme, à la vérité, qui ne manque ni d'élégance ni de gentillesse quand elle est employée avec goût et discernement. Nous prenons cet exemple au hasard :

D'*Eléonore*
Chacun admire le talent;
Et ce que personne n'ignore,
C'est qu'on soupire en écoutant
Eléonore.

Eléonore
A plus d'un appas séducteur,
Je le sais; mais je crois encore
Qu'on doit leur préférer le cœur
D'*Eléonore*.

Eléonore
De la fêter me fait la loi :
Qu'un la autre compare à Flore;
On est tout, quand on est pour moi
Eléonore.

Tout le monde sait ce que sont les vers *monorimes*, le mot l'indique assez; puis, d'ailleurs, nous avons déjà fait remarquer que l'un des trouvères les plus célèbres du XIIe siècle — Guichard de Beaulieu, — avait fait des sermons en vers alexandrins, avec des tirades de cinquante à soixante vers ayant la même consonnance. Ce genre de poésie est très-fatigant; nous n'insisterons donc pas, bien qu'on le retrouve dans les poëtes du XIVe et du XVe siècle.

Les *monosyllabiques* ne le sont pas moins; ils sautillent et tourmentent trop l'oreille également, par le retour des mêmes consonnances. Ces vers, du reste, bannis de la poésie française, n'ont que le mérite de la difficulté, car, ils n'ont même pas le charme de la fraîcheur et de l'harmonie pour les sauver. On condamne déjà comme défectueux les alexandrins qui ne sont composés que de monosyllabes, à plus forte raison ceux dont les monosyllabes riment entre elles, comme celles-ci :

De
Ce
Lieu
Dieu
Sort
Mort;
Sort
Fort
Dur!
Mais
Très
Sûr.

Par opposition, on trouve quelques vers composés de deux mots, d'un hexamètre et d'un pentamètre (*).

Quant aux vers *métriques*, ils sont, comme les vers latins, composés de *dactyles* et de *spondées*. C'est à Jean Mousset, poëte français du XVIe siècle, qu'il faut en reporter l'honneur. On les avait attribués d'abord à Jean Baïf — ce qui les avait fait nommer *vers baïfins*; — mais on a reconnu l'erreur, bien qu'elle ait été propagée par quelques écrivains (**). Le grand tort de ce genre de poésie est de ne pas admettre la rime; ils ont beau être bien faits, il leur manque toujours cette harmonie de la forme rhythmique régulière, qui est une des beautés de la versification française. L'oreille s'habitue difficilement aux vers de quinze, seize et vingt pieds. Nous ne citerons ni les épigrammes de Pasquier, faites dans ce genre, ni les vers de Nicolas Rapin, de Butel, — le premier qui essaya de les faire rimer, — de Desportes, de Passerat, ni de Callier; nous tirerons nos exemples du début de l'*Enéide*, traduite par Turgot :

« Jadis sur la fougère une musette accompagna mes chants;
J'osai depuis, sortant des bois, disciple de Cérès,
Forcer la terre à répondre aux vœux de l'avare agriculteur;
Mars aujourd'hui m'appelle, ô muse! embouche la trompette.
Dis les combats, muse! et ce guerrier que l'ordre du destin,
Loin des murs d'Ilion en cendre et du tombeau de ses pères.
Aux champs ausoniens fit aborder après mille dangers.

(*) « *Concatenée* est la ryme en laquelle les coupletz se suivant sont concatenez, en sorte que le suivant se commence par le dernier vers du précédent. » TH. SIBILET, p. 75. Ce mot vient de *concatenatio*, *catenâ* chaine.

(*) Voici un distique de cette façon :
« *Perturbantur Constantinopolitani*
Innumerabilibus sollicitudinibus. »

(**) Voir Auguis, t. 4, p. 370.—*Les poët. franç. avant Malh.*

François de Neufchâteau nous apprend que Voltaire fut très-peu satisfait de ce début et qu'il condamna le vers métrique, ne voyant qu'une très-belle prose dans les vers de son ami.

Les vers *lipogrammatiques* sont encore d'une difficulté assez singulière. Il suffit de bannir une lettre de l'alphabet dans chacune des strophes ou des quatrains qui composent ce genre de poésie. Ainsi Peignot cite un poëme de vingt-quatre strophes dont le premier quatrain est privé d'*a*, le second de *b*, le troisième de *c*, et ainsi de suite jusqu'à *z*. Par contre, nous avons édité un poëte du xvᵉ siècle — *Jean Joret*, escripteur des rois Charles VII, Louis XI et Charles VIII, — dont les vers sont *anti-lipogrammatiques*. Cette œuvre est composée de 24 doubles strophes dont les deux premières commencent par la lettre *a*, les deux secondes par la lettre *b* et ainsi de suite jusqu'à *z*. C'est une puérilité d'un autre genre.

Les rimes *en écho* sont des plus jolies de l'ancienne prosodie française. Elles ont même été trouvées si charmantes, qu'elles ont été adoptées par les modernes, et qu'ils s'y sont distingués. Pasquier, Ronsard, et surtout Panard, en ont fait de très-belles. Il y en avait de deux espèces ; et bien qu'elles consistassent les unes et les autres à répéter la dernière syllabe à la façon des rimes *couronnées* de Jean Molinet, elles affectaient cependant une autre disposition plus méthodique. Quelquefois l'écho changeait à chaque vers ; quelquefois aussi il était invariable et restait le même pour toute la pièce. Dans ce dernier cas, la pièce n'est ordinairement qu'un quatrain. Dans le premier cas, Gilles-le-Viniers a dit (*) :

« Icelle est la très mig*note*
Note
Qu'amors fait sc*avoir*.
Avoir
Qui peut belle a*mye*.
Mye
Nel doit ref*user*,
User
En doit sans f*olie* :
Lie
Est la peine as fins amans. »

Quant à l'autre espèce de rimes *en écho*, le vieux Thomas Sibilet nous apprend : « *qu'en ceste-cy la couronne estait hors de la mesure et composition du vers* (**). Dans l'épigramme qui va suivre, nous en trouvons un bien curieux exemple ; mais, certes, nous ne voudrions pas l'avoir inventé.

« Réponds, Echo, et bien que tu sois *femme*,
Dy vérité : qui fit mordre la *femme*?...
Qui est la chose au monde plus in*fame* ?
Qui plus engendre à l'homme de dif*fame* ?
} *femme*.

Il faut avouer que cet écho est très-ridicule et fort mal élevé, de s'en aller répétant à chaque vers : Femme, femme, femme !

On désignait par le nom de rimes *en kyrielles* celles qui consistaient à répéter un même vers à la fin de chaque couplet, ce que nous avons depuis appelé refrain (***). Ainsi dans notre vieux chansonnier-poëte, Olivier Basselin, nous retrouvons le type de cette forme poëtique, c'est à-dire de ces charmants couplets, assaisonnés d'un joyeux refrain constamment répété :

« Tout à l'entour de nos remparts
Les ennemys sont en furie ;
Sauvez nos tonneaux, je vous prie !
Prenez plustôt de nous soudards
Tout ce dont vous avez envie ;
Sauvez nos tonneaux, je vous prie !

» Nous pourrons après en beuvant
Chasser nostre merencolie :
Sauvez nos tonneaux, je vous prie !
L'ennemy qui est cy-devant
Ne nous veut faire courtoisie.
Vuidons nos tonneaux, je vous prie !

» Au moins s'il prend nostre cité,
Qu'il n'y trouve plus que la lie :
Vuidons nos tonneaux, je vous prie !
Deussions-nous marcher de côté,
Ce bon *cidre* n'espargnons mie :
Vuidons nos tonneaux, je vous prie !

Nous ne parlons pas des *vers burlesques*, c'est-à-dire de ce genre de poésie qui travestit les choses les plus nobles et les plus belles en plaisanteries bouffonnes, tel que l'a fait Scarron dans sa *Gigantomachie*. Nous avons déjà vu assez de choses burlesques sans nous repaître encore de celles-ci. Nous avons hâte d'arriver aux vers *figurés*, appelés aussi vers *rophaliques* et *pyramidaux*.

En effet, je ne sais rien de plus pyramidal que ces niaiseries de toute sorte inventées sous ces noms divers. Quand on eut bien fouillé tout l'arsenal de l'antiquité, quand on eut bien torturé son esprit à toutes ces fadaises, on accoucha encore de quelque chose de plus profondément difforme. On vit apparaître de petits poëmes disposés en *croix*, en *triangles*, en *ovales*, en *fourches*, en *râteaux*, en *losanges*, en *verres*, en *bouteilles*. La poésie tournait à l'ivrognerie. Il faut s'en prendre, après tout, à l'esprit public du temps, qui, n'ayant pas eu de beaux modèles sous les yeux en très-grande quantité, n'avait pas encore eu le loisir de se former une opinion bien arrêtée sur ses écrivains. On était en plein dans l'époque des tâtonnements; quelques esprits firent fausse route.

Ce fut donc pour imiter les anciens *difficiles nugæ*, que certains poëtes du xvᵉ et du xviᵉ siècle — voire même du xviiᵉ, employèrent tout ce qu'ils avaient d'imagination, de talent et d'esprit.

Ainsi, n'est-il pas pitoyable de voir des hommes de talent, tels que Panard, donner tête baissée dans des frivolités de cette nature? Ses *losanges*, qui sont aussi des vers *pyramidaux* croissants et décroissants, ne sont moins curieux qu'extravagants.

Les
Sonnets
Les mieux faits
Sont chimère :
Que faut-il faire?
De l'eau toute claire.
Que sont tant de nigauds
Dans leurs madrigaux
Dont Céphise,
Belise,
Lise?
Sots!

Tous
Jaloux
Sont des fous
Que je blâme :
Fi d'une flamme
Qui nous ronge l'âme!
Fais mon cher comme moi;
Pour braver la loi
D'une amante
Changeante,
Chante,
Bois.

(*) Cette rime était en usage dès le xiiiᵉ siècle, puisque Gilles-le-Viniers est un des écrivains qui ont accompagné saint Louis à la Croisade; mais nous en trouvons des exemples chez les Latins. En voici un singulier exemple ;

in re terræ { Nihil aliud est nisi pæ / Labor eminet atque cate / Nec lex, necjuris habe } na

Voir le Grand-d'Aussy, *Contes et Fabliaux*, t. I, p. 72. — Peignot, *Amusements*, p. 105.

(**) Sibilet, *Art poétique*, p. 77.

(***) *Kyrielle* est appelée la ryme en la quelle en la fin de chaque couplet un même vers est toujours répété. « Thom. Sibilet. *Art poétique*, p. 74.—Ces sortes de couplets à rimes en kyrielles ne sont pas nouvelles, dit ce même auteur ; elles s'appelaient autrefois *palinods*, c'est-à-dire rechanté plusieurs fois. *Ibid*, *loco citato*, p. 74.

Naturellement, pour boire, il fallait une bouteille; or, comme cet instrument bachique était on ne peut plus familier à Panard, aussitôt il en compose une que voici :

Que mon
Flacon
Me semble bon !
Sans lui
L'ennui
Me cuit,
Me suit;
Je sens
Mes sens
Mourans
Pesans.
Quand je la tiens,
Dieu! que je suis bien!
Que son aspect est agréable.
Que je fais cas de tes divins présents!
C'est de son vin fécond, de ses heureux flacons
Que coule ce nectar si doux, si délectable,
Qui rend tous les esprits, tous les cœurs satisfaits.
Cher objet de mes vœux, tu fais toute ma gloire;
Tant que mon cœur vivra, de tes charmants bienfaits
Il saura conserver la fidelle mémoire.
Ma muse à te louer se consacre à jamais,
Tantôt dans un caveau, tantôt dans une treille.
Ma lyre, de ma voix accompagnant le son,
Répètera cent fois cette aimable chanson :
Règne sans fin, ma charmante bouteille;
Règne sans cesse, mon cher flacon.

Panard n'était pas un homme à laisser son mobilier incomplet; en bon buveur, une bouteille demandait un verre; il s'empressa d'en fabriquer un de la taille et à la mesure de son flacon (*). Le voici :

Nous ne pouvons rien trouver sur la terre
Qui soit si bon, ni si beau que le verre.
Du tendre amour berceau charmant,
C'est toi, champêtre fougère,
C'est toi qui sert à faire
L'heureux instrument
Où souvent petille,
Mousse et brille
Le jus qui rend
Gai, riant,
Content.
Quelle douceur
Il porte au cœur!
Tôt
Tôt
Tôt
Qu'on m'en donne
Qu'on l'entonne;
Tôt
Tôt
Tôt
Qu'on m'en donne,
Vite et comme il faut :
L'on y voit sur ses flots chéris
Surnager l'allégresse et les ris.

(*) On trouve dans *le Caveau moderne* deux chansons de Capelle, calquées sur celles de Panard; mais on doit reconnaître que c'est encore l'antiquité qui a fourni les modèles de ces extravagances. Il existe un petit volume in-4°, imprimé à Dôle (Jura), en 1592, où l'on trouve des *vers figurés* en grec et en latin de toutes les espèces. Les uns représentent des ailes, des autels des œufs, des lunettes; les autres des cercles, des angles, des triangles, etc, etc. Toutes ces pièces, faites par des élèves du collége de Dôle, ont été composées en l'honneur de M. de Vergy, comte de Champlitte, gouverneur de la Franche-Comté. — Ce volume est intitulé : *Sylvæ quas vario carminum genere primani scholastici collegii Dolani, S. J., in publicâ totius civitatis gratulatione lætitiâque, ex tempore obtulerunt*. Dôle, 1592, petit in 4°.

Nous ne pousserons pas plus loin nos investigations philologiques et bibliographiques, parce qu'il nous faudrait un volume pour les contenir toutes, et que ce serait, d'ailleurs, marcher sur des redites. Notre but a été de constater un fait : c'est qu'au moment où la langue française commençait à prendre un essor, une forme stable, régulière, bien assise, il s'est trouvé une série de grotesques qui, se sentant assez forts pour jouer avec elle, se sont mis à divertir le public en la ployant à toutes les bizarreries de leur esprit et à tous les caprices de leur imagination.

Heureusement, leur influence, quoique ressentie, a été fort minime, fort peu importante, et il reste encore assez de grands poëtes au XIVe, au XVe et au XVIe siècle pour dominer tous ces triboulets littéraires. Que voulez-vous? Il y a bien eu un moment, dans l'antiquité, où le mauvais goût a tellement prédominé, que l'on en était venu à préférer Perse à Horace (*); il n'est donc pas étonnant qu'il se soit trouvé des gens assez faibles d'esprit, assez peu lettrés pour préférer Guillaume Cretin à Alain Chartier, Coquillart à Marot, Meschinot à Ronsart. C'est encore là l'histoire de nos jours; on trouve une infinité de gens qui préfèrent Polichinelle au Théâtre-Français, madame Cottin à Georges Sand et Baour-Lormian à Victor Hugo!...

D'où je conclus que tous les goûts sont dans la littérature, comme dans la nature, et que le meilleur est ordinairement celui qu'on a.

J. A. LUTHEREAU.

AU POËTE PIERRE-LACHAMBAUDIE!

« Soleil de ma patrie, astre aux regards joyeux »
DEUX NOBLES EXILÉS
« L'Infante d'Espagne, Victor Hugo. »

Trouvère aimé des dieux, ta voix harmonieuse
En trompant tes ennuis, lyre mystérieuse,
Sur la terre d'exil effeuille quelques *fleurs* (**).

Tu chantes, ô poëte! une lointaine étoile,
Ton enfant, les oiseaux, une abeille, une voile (***),
Alors que ton visage est inondé de pleurs!

Pauvre ami, je te plains! Pour accélérer l'heure
Qui trop lente s'en vient frapper à ta demeure,
De nos pleines du Nord poétisant les nuits!

Tu les chantes, rêvant à tes brunes collines,
Aux danses du pays, au son des mandolines,
Le soir sous les tilleuls, en d'amoureux réduits!

Tu chantes, et pourtant ta lèvre est défleurie;
Ton cœur bat, ta voix tremble au seul nom de patrie;
De la France, en secret, tu regrettes le ciel.

Voyageur étranger à nos brumeuses plages,
Apporté par les vents au plus fort des orages,
C'est en vain que tes yeux réclament leur soleil.

Le soleil du pays, l'astre qui voit éclore
L'enfant à son berceau, le monde à son aurore,
La fleur en son calice et l'abeille en son miel;

Rien n'en peut tenir lieu sur la rive érangère.....
Au poëte exilé, Seigneur, à ma prière,
Rendez une patrie, un rayon de soleil!

ALFRED LEKIME.

Bruxelles, 1er mars 1853.

(*) Nisard, — *Études sur les poëtes de la décadence*, t. I. p. 216.
(**) Après une lecture de son recueil intitulé : *Fleurs d'exil*.
(***) Allusion à divers morceaux du recueil.

PARTIE ARTISTIQUE.

LES ATELIERS. D'AUTREFOIS.

Joseph Van Craesbeke.

Celui-ci a commencé par être boulanger et fini par être peintre; mais ce qu'il a été jusqu'à la fin, c'est ivrogne et à moitié fou. Personnalité grotesque et cynique, dont il serait aussi injuste de rendre responsable le commerce des beaux-arts, qu'il serait absurde de reprocher à la musique ou à la littérature la vie crapuleuse par accès du pauvre et célèbre Hoffmann.

Mais il ne faut pas nommer Hoffmann en regard de Craesbeke : Hoffmann était un artiste passionné et un homme de cœur. Craesbeke est l'une de ces figures fantastiquement ignobles qui se traînent, — l'œil louche et éraillé et des haillons sur le torse, — dans l'œuvre drôlatique de Callot. A le considérer, on devient fataliste. Cet homme a apporté en naissant tous ses mauvais penchants et toutes ses misères. Ils semblent inscrits dès l'enfance, en traits indélébiles, dans les lobes de son cerveau.

La nature qui l'a fait laid et repoussant, l'a fait aussi enclin à l'amour le plus vif et à la jalousie la plus maladive.

Elle lui a mis au sommet du crâne cette bosse que les physiologistes de l'école de Spurzheim considèrent comme le siége des préoccupations ambitieuses, et elle l'a condamné, par d'autres penchants vils et gloutons, à grouiller entre deux pots, dans la lie des tavernes.

Elle l'a doué d'habiles mains, de facultés imitatives vraiment prodigieuses, et en même temps d'une brutalité bestiale, qui le jette tête baissée dans les conflits ignobles, parmi les horions et les coups de couteau.

Cette bête ahurie qui louche en hurlant quand l'ivresse opère, pastiche Brauwer à s'y méprendre quand il est dégrisé et qu'il saisit un pinceau. Cette brute qui court les mauvais lieux est jaloux de sa femme comme Triboulet de sa fille. Pour une faveur d'elle, voyez comme il se tourmente et comme il s'humilie! Est-elle distraite, préoccupée? — A quoi ou plutôt à qui songez-vous, madame? Vous ne répondez pas? — Et le voilà qui écume et qui va mordre. — Il le faut croire; Joseph Van Craesbeke avait dans les entrailles quelque démon impossible à exorciser.

Il était né à Bruxelles en 1610, et il avait quitté cette ville pour Anvers, où il exerça la profession de boulanger. Mais la fournée cuite, il disparaissait chaque jour, et il ne reparaissait plus sous le toit conjugal que fort avant dans la nuit. Où allait-il? Dans les tripots. Soit heur ou malheur, il y fit la connaissance de Brauwer, autre libertin, mais, comme on sait, peintre de grand talent, dont l'atelier devint la seconde habitation de Craesbeke. Ils devisaient ensemble tandis que Brauwer travaillait à ses tableaux.

Un jour, Craesbeke essaya de peindre et réussit. Brauwer l'encouragea, le guida. Craesbeke renonça à la pelle à four et au pétrin pour le chevalet et la palette. Le voilà artiste aussi, et peignant, et vendant bien ses tableaux.

Mais plus il peint, plus il boit; plus il boit, plus ses absences de chez lui se prolongent; et plus il est en proie, quand il rentre, à ses transports jaloux et à ses fureurs.

— Joseph, vous êtes ivre.

— Je me console de votre indifférence comme je puis.

— Triste façon de vous rendre plus aimable!

— Je ne puis être aimable, puisque je suis laid.

— Vos vices sont plus laids que votre personne.

— Tout ou rien. Je veux vous faire frémir, puisque je ne puis aspirer à vous plaire. Il me plaît, à moi, d'être hideux, entendez-vous?

Et il recommence de plus belle à boire, à grimacer et à extravaguer. De rage contre la nature qui l'a disgracié, il s'enlaidit encore à plaisir. Tantôt c'est un emplâtre qui se colle sur un œil, tantôt c'est une coiffure extravagante qui lui couvre la moitié de la face et où il découpe deux trous ronds à l'endroit des yeux. Le voilà qui ouvre une bouche effroyable devant un miroir. — Bon! il est impossible d'être plus affreux; vite une toile et des pinceaux, que je lègue cette figure de possédé à mes petits-neveux!—Ceci n'est point un conte fait à plaisir; Joseph Van Craesbeke s'est peint dix fois sous cet aspect et dans cet accoutrement.

Son meilleur tableau, sa plus belle œuvre, qu'elle est-elle? une tuerie d'hommes ivres dans une guinguette. Il y a un mort au premier plan; à côté des mourants, partout des mâchoires brisées à coups de chaises et de bouteilles. L'exécution en est aussi belle que le sujet repoussant.

Ce tableau, c'est l'emblème de sa vie. Voilà comment il médite sans cesse d'accommoder les gens qu'il surprendrait en conversation criminelle avec sa femme; mais il y a une bonne raison pour qu'il n'y parvienne point : la femme de Craesbeke est aussi chaste et irréprochable que lui l'est peu. Soins inutiles pour désarmer cet homme, qui juge de la culpabilité de sa femme par les torts qu'il accumule envers elle! Plus elle est résignée, patiente, plus il s'aigrit, plus il s'exalte. Ce n'est point un rival, on dirait que c'est son ombre à lui qui lui fait peur.

Il se creuse l'esprit. Comment s'assurer de la fidélité conjugale? En donner l'exemple, se réformer, il ne le peut. Il faut chercher autre chose.

Craesbeke s'enferme dans son atelier; il se peint sur la poitrine une effroyable blessure en trompe-l'œil, et ensanglante artistement son couteau à palette; puis il appelle au secours en jetant des cris lamentables.

Sa femme accourt; elle s'évanouit presque à cet aspect.

Craesbeke jouit un moment de son triomphe et de la pitié qu'il inspire; puis, essuyant tout à coup la lame du couteau et effaçant sa plaie :

— Ce n'était rien, ma mie; je voulais seulement savoir ce que vous ressentiriez en me voyant à moitié mort.

Voilà un échantillon scrupuleusement historique des fantaisies horribles de ce personnage, plus excessif que la fantaisie d'un auteur dramatique. Le malade imaginaire de Molière feint d'être moribond pour éprouver la tendresse de Beline, mais il n'est pas sanglant. Craesbeke est encore moins possible qu'Argan, à la scène.

Les biographes assurent que cette comédie funèbre le guérit de sa jalousie en lui montrant que l'attachement de sa compagne infortunée était sincère.

Mais, tranquille de ce côté, il se grisa de plus en plus, et finit par mourir comme meurent les hommes de cette sorte, maniaque, hébété.

Du même auteur, — un fort bon petit tableau représentant un hermite en prières. — C'est à n'y pas croire. On parle de la *dualité* humaine; s'il ne s'agissait que de dualité! mais l'homme est le plus *multiple* des êtres. Encore un exemple :

— Monsieur, dit un soir à Craesbeke, en le rencontrant, un inconnu arrêté devant une porte; vous voyez cette maison, et derrière ce rideau, cette lumière qui veille malgré l'heure avancée de la nuit.

— Oui, monsieur.

— Il y a là une femme qui dit son chapelet à l'intention de son mari, en attendant son retour. Le mari est au cabaret, et quand il rentrera, il battra cette pauvre femme.

— Cela se voit, monsieur.

— Cet homme est une manière de peintre appelé Joseph Van Craesbeke.

— Oui, monsieur.
— C'est un misérable cuistre!
— Il est vrai, monsieur!
— J'aimais cette femme quand elle était jeune, et j'ai demandé sa main.
— Que vous n'avez point obtenue?
— Non, monsieur; elle avait déjà promis d'épouser Craesbeke.
— Et elle a tenu sa promesse?
— Pour son malheur!
— Et depuis lors vous ne l'avez pas revue?
— Non, monsieur; mais je voudrais lui rendre un service.
— Et lequel?
— La délivrer honnêtement à son insu d'un maître brutal et vicieux.
— Bien pensé; mais comment s'y prendre?
— Le provoquer et le tuer, si la chose est possible.
— C'est une idée?
— Voici deux épées dont je me suis muni pour cela.
— Voyons-les.
— Voulez-vous me servir de témoin?
— C'est difficile, monsieur.
— Pourquoi cela?
— D'abord, je suis ivre-mort.
— On ne le dirait pas, à vous entendre.
— Cela tient à l'habitude que j'en ai. Et puis, je suis ce Joseph Van Craesbeke que vous voulez tuer par humanité pour sa femme.
— Est-il possible? Alors, en garde!
— Doucement; non non! Tuez-moi, je ne me défendrai pas; la vie m'est à charge; voyez-vous! Savez-vous bien que je m'ennuie horriblement dans ce monde!... Quant à ma femme, elle me fait plus de pitié que vous!...

A ce mot, l'homme aux deux épées s'éloigne sans proférer une seule parole.

On ajoute que Craesbeke rentra chez lui et s'endormit cette nuit-là sans avoir battu sa ménagère.

Il mourut vers 1660, laissant beaucoup de dettes, une veuve qui eut la magnanimité de le pleurer, et quelques bons tableaux que l'on conserve.

OSCAR HONORÉ.

NOTES D'UN AMATEUR

SUR QUELQUES TABLEAUX

DU MUSÉE DE PEINTURE DE BRUXELLES,

POUR SERVIR A LA RÉDACTION D'UN LIVRET.

« Le Musée de Bruxelles vaut mieux que sa réputation. »
L. VIARDOT.

Il y a quelque temps, en faisant voir à des étrangers les tableaux curieux de l'École flamande ancienne réunis dans une des salles du Musée, je crus trouver dans le livret *publié par les soins de la Commission administrative*, les indications tout au moins nécessaires que le premier visiteur venu a le droit de demander à des *Guides* de cette espèce. Mon étonnement et ma confusion furent grands, je l'avoue. Quoi, en présence de véritables chefs-d'œuvre, orgueil et gloire de notre école nationale, dans un pays où les traditions de l'art sont pieusement transmises de génération en génération, au milieu de ce Musée *qui vaut mieux que sa réputation*, pas un mot, pas une ligne, pas une notice qui satisfasse même d'une manière sommaire, l'admirateur de nos vieux Flamands. Je le dis avec douleur, le livret offert au visiteur est insuffisant et, chose plus grave, fautif presque à chaque page. Il est plus que temps qu'une œuvre présentable se substitue au triste catalogue dont nous venons de parler, et c'est pour apporter notre petite pierre au monument, que nous offrons les notes suivantes à ceux qui pourront les employer d'une manière utile à l'art et à la réputation du Musée.

Ces notes sont très-incomplètes sans doute, mais, réunies à d'autres éléments qui peuvent se produire, mêlées à des renseignements que leur publication peut faire connaître, refondues, remaniées et appropriées au but qu'un *livret* doit se proposer, elles offriront peut-être quelque intérêt. En outre, elles sont, le plus souvent, toutes matérielles et ne portent que sur des dates, des descriptions, des analyses et quelquefois aussi sur la nature des sujets. A ce propos, je recommande d'une manière toute spéciale à l'attention de qui de droit, la note qui concerne le tableau du Calabrèse, n° 257. Je crois avoir établi clairement le sujet de cette œuvre remarquable, sujet longtemps douteux et emprunté abusivement par le livret à la vie de Cléopâtre.

Écoles flamande, hollandaise et allemande.

D'ARTHOIS ou VAN ARTOIS.

Jacques Van Artois est né en 1613 à Bruxelles et mort en 1665. Le tableau de ce peintre, marqué au livret n° 1, porte la signature suivante : *Jacques d'Arthois f.* et non Van Artois. Cet artiste n'eut pas de grands succès de son vivant, et bien qu'il acquît quelque fortune par son travail, il mourut mal apprécié. Aujourd'hui, ses tableaux où l'on retrouve parfois la grandeur du Poussin, sont très-recherchés; malheureusement quelques-uns d'entre eux tournent au noir. Il est à remarquer, à ce sujet, que les œuvres du Poussin et celles de ses imitateurs, tournent toutes au noir d'une manière si générale qu'on doit supposer que les mêmes procédés de coloris auront été employés par le maître et son école (*).

On sait que D'Arthois peignait médiocrement la figure; aussi eut-il souvent recours à ses amis pour l'étoffage de ses tableaux. Teniers vint le plus souvent à son secours, ainsi que Pierre Bout, Daniel Van Herp et d'autres.

La signature de D'Arthois donne à penser que, d'origine française, il aura cherché à donner une apparence flamande à son nom en traduisant la particule *De* en *Van*.

Le n° 4 représente la *Conversion de saint Hubert*, par d'Arthois, Crayer et Seghers. Une répétition de ce tableau se voit dans l'église Saint-Jacques, à Louvain; seulement les animaux sont de Pierre Boel et le paysage de L. De Vadder. « Ce beau » tableau, dit Descamps, a l'air d'être fait de rien et fort vite. » On a cru dans le pays que l'original était à deux lieues d'ici, » dans l'église de la paroisse de Levendael; je n'ai jamais vu » ce dernier, mais j'ose certainement assurer celui de Louvain » original et très-beau. » Ce troisième tableau existe-t-il? Par quels artistes le premier a-t-il été fait et qui le possède? Ces questions seraient intéressantes à résoudre.

ABRAHAM BEGEIN.

La Marine, n° 10, est signée *A. Begein*, 1659. Or, tous les dictionnaires le font naître en 1650. C'est évidemment une

(*) Un imitateur du Poussin, J. B. Juppin, a produit plusieurs tableaux où l'on signale la même tendance. Ce Juppin, Namurois, mérite d'être mieux apprécié qu'il ne l'a été jusqu'à présent (Voir les *Annales de la Société archéologique de Namur*, t. II, p. 153; *Rapport sur des tableaux de Juppin*, par Marinus).

erreur; la précocité de cet artiste peut avoir été grande, mais peut-elle avoir été miraculeuse au point de remonter à l'âge de neuf ans? Je remarquerai au sujet de ce peintre que depuis sa mort et nonobstant le témoignage de sa signature, les biographes ont orthographié son nom de toutes les manières, excepté de la bonne.

J. B. DE OU VAN CHAMPAGNE.

Le livret dit par erreur « né en 1643. » C'est 1630 qu'il faut lire (*).

PHILIPPE DE OU VAN CHAMPAGNE.

Une étourderie du livret nous affirme que le tableau n° 21 représente *sainte Geneviève de Brabant*. Or, la sainte est au milieu de ses moutons et non pas avec la biche traditionnelle. L'artiste a positivement peint *sainte Geneviève de Nanterre*, patronne de Paris; je n'en veux pour preuve que le fond du tableau, où l'on reconnaît parfaitement la ville patronnée par sainte Geneviève. Une autre observation importante est celle-ci : Geneviève de Brabant n'a jamais été canonisée ni même béatifiée. C'est à Jean Molanus (**) et à Aubert de Mire (***) que nous devons cette erreur généralement répandue.

HENRI DE CLERCK.

La *Sainte Famille* de ce peintre, n° 53, est signée de la manière suivante : MATHÆI XIX CAP A° 1592 H DE CLERCK. Ce qui n'empêche pas les biographes en général et le livret en particulier, d'orthographier ce nom tout autrement qu'il doit l'être.

MICHEL VAN COCXCYEN, COMMUNÉMENT COXCIE.

Ce peintre est né en 1499 et non en 1497. C'est ce que prouve une inscription placée sur un tableau du Musée d'Anvers et rapportée par M. Van Lérius (****).

Le beau *Couronnement d'épines*, n° 41, que possède notre Musée, est d'une forme qui permet de soupçonner l'existence de deux volets disparus aujourd'hui. Des recherches intelligentes faites dans les archives de l'administration, permettraient sans doute de remonter aux lieux de provenance et d'arriver ainsi à savoir ce que ces volets représentaient (les donateurs peut-être) et ce qu'ils sont devenus.

GASPARD DE CRAYER.

Le *Martyre de saint Blaise*, n° 55, fut peint, dit le livret, par De Crayer à l'âge de 86 ans. Le Musée de Gand possède aussi un *Martyre de saint Blaise* du même artiste, avec cette signature : G. D CRAYER, F. A° 1668, ÆT 86 (*****). Où donc alors se trouve l'original? Les deux tableaux sont-ils de la même main?

(*) Baron de Stassart, *Belges illustres*, article Ph. de Champagne.

(**) Vide : *Joan. Molani. Natales Sanctorum Belgii et eorumd chronologica recapitulatio*. 1595.

(***) Vide : *Fasti Belgici et Burgundici, auctore Auberto Miraeo Bruxellensi*. 1622.

(****) Voyez le *Messager*. année 1851, p. 163, aux notes M. Van Lérius, dans l'excellent travail inséré dans ce volume, a précisé avec une lucidité peu commune des dates et des faits sur lesquels nous n'avions que des données incertaines.

(*****) La cathédrale de Saint-Aubain, à Namur, possède également un *Martyre de Saint-Blaise*, mais c'est évidemment une copie, assez heureuse du reste, de l'œuvre du maître. Cette copie est un don du curé d'Auvelois (*Notice sur la cathédrale de Namur*. par un membre du clergé attaché à cette église. Namur, 1851).

Il ne serait certes pas inutile d'éclairer le public à cet égard; de plus, on arriverait peut-être à connaître des particularités nouvelles relatives à l'histoire du célèbre élève de Michel Van Cocxcyen.

La tombe de De Crayer se voit, dit-on, dans l'église des Dominicains, à Gand. Je n'ai pu la trouver et je n'ai pu obtenir aucun renseignement sur cette poussière, à laquelle la ville de Gand devrait attacher quelque prix. L'église des Dominicains est vieille, son heure peut sonner, les ossements du grand peintre disparaîtront-ils aussi?

Au n° 60, représentant *le chevalier Donglebert et sa femme en adoration devant le Christ mort*, le livret nous apprend que ce tableau se trouvait au-dessus du tombeau du chevalier Donglebert. Fort bien, mais encore conviendrait-il de dire où le tombeau était placé.

Le n° 65 représente, d'après le livret, *le Martyre de Sainte-Apolline*. L'explication qui suit s'écarte de cette indication et nous montre la sainte debout, tenant l'instrument de son martyre et accompagnée de trois anges. A quoi faut-il s'en tenir, au martyre ou à l'apothéose?

MARTIN DE VOS.

M. Van Lérius nous fait connaître (*) la date de naissance de ce peintre, date sur laquelle nous n'avions aucun renseignement précis et que le livret fixe à 1524. Une inscription qui se trouvait sur la pierre tumulaire du maître, porte qu'il mourut en 1603, âgé de 72 ans; c'est donc en 1531 qu'il vit le jour.

FRANÇ. DE VRIENT, CONNU SOUS LE NOM DE FRANÇ. FLORIS.

Sur le volet gauche du *Jugement dernier*, on remarque le même écusson trois fois répété, avec les dates de 1568-1588-1630 et trois portraits d'homme. Ces dates ont été peintes après coup et successivement. Ces portraits sont, sans nul doute, ceux des donateurs qui auront fait mettre le tableau dans la chapelle de Notre-Dame-des-Victoires d'où il provient. Il ne serait peut-être pas difficile de connaître la famille à qui l'œuvre de Floris est due et qui en a fait une espèce d'obituaire.

Au n° 93, nous assistons, dit le livret, à une *Altercation entre deux époux*. Je veux bien que ce soit une altercation entre deux époux, quoique l'explication me paraisse difficile à justifier, mais je pense que les ombres de la mort devaient envelopper Floris depuis longtemps lorsque ce tableau fut mis au jour. En d'autres termes, je l'attribue à un des élèves de ce maître (**).

JEAN HOLBEIN.

Portrait de Thomas Morus, n° 110. Le fond vert-clair de ce portrait est remarquable. C'est, je pense, sur cuivre. Il serait bon que l'administration du Musée indiquât sur le nouveau livret, que le bon sens et le public demandent instamment, la matière sur laquelle l'œuvre est peinte. Ce détail est parfois précieux pour l'étude de certains tableaux.

JACQUES JORDAENS.

Saint-Martin guérissant un possédé. Ce tableau est signé de la manière suivante : I. IORDAENS. AN. 1630.

On sait que ce maître mourut de la *suette*, à l'âge de 85 ans. Son corps fut transporté à Putte et enterré dans le cimetière de l'église réformée de cette localité, car, pour des causes restées

(*) Voyez *Messager*, 1851, p. 168.

(**) Le catalogue du Musée d'Anvers est tombé dans une erreur semblable, erreur que M. Van Lérius a relevée, p. 167 du précédent volume du *Messager*.

jusqu'à présent un mystère, Jordaens abjura la religion catholique.

Comme toute chose en ce monde, sa tombe fut oubliée jusqu'en 1829, époque à laquelle un négociant d'Anvers découvrit la pierre qui recouvrait son corps. M. Cornélissen fit, à l'occasion de cette trouvaille, une notice intéressante (*). En 1845 (le temps de la réflexion avait duré seize ans), on apprit que le gouverneur du Brabant septentrional « venait de décider la prompte restauration du tombeau de Jordaens qui se trouve dans l'état de dégradation le plus déplorable; *déjà* les travaux sont adjugés et même à la veille d'être commencés (**). »

Le croirait-on, jusqu'à présent rien n'a été fait! Les ossements du grand coloriste attendent encore une tombe digne de lui. Ses œuvres sont payées au poids de l'or et sa cendre s'éparpille au vent. Ah! c'est plus que de l'indifférence, c'est de l'ingratitude.

L'inscription de la pierre de Putte nous apprend que la femme et la fille de Jordaens reposent près de lui, et que cette dernière mourut le 18 octobre 1678, c'est-à-dire le même jour que son père.

JEAN LINGELBACH.

Son tableau : *Vue de la place du Peuple à Rome*, est signé I. LINGELBACH, Aº 1680.

CORNEILLE MOLENAER.

Ce peintre était louche; on l'appelait, à cause de son infirmité, *Neel de Scheele*. Van Mander nous apprend que tombé dans la plus profonde misère, Molenaer travaillait à raison de trente sous par jour. Bien que le livret annonce imperturbablement qu'il naquit en 1540 et mourut en 1589, de nombreuses recherches m'ont prouvé qu'aucune de ces dates n'est exacte. Je n'ai rien trouvé non plus qui m'autorise à les remplacer par des chiffres certains.

HENRI MOMMERS.

Son *Marché aux Herbes*, nº 138, est signé en lettres rouges sur une pierre bleue. Ce peintre est recherché, malgré son dessin d'une faiblesse extrême.

ANTOINE PALAMÈDE STEVENS.

Son *Portrait d'homme*, nº 151, est signé et porte la date de 1650; le livret (***) le nomme Antoine *Palamèdes*, prenant ce dernier nom pour son nom de famille et omettant son véritable nom qui est Stevens.

FRANÇOIS POURBUS LE VIEUX.

Le livret est ici d'une fâcheuse obscurité de rédaction : il nous dit que Pourbus est né à Bruges en 1540 et mort en 1580; or, plus loin, dans le supplément, page 140, au nº 596, il mentionne de Pourbus un portrait du magistrat Jacques Van der Gheenste, échevin et conseiller de la ville de Bruges, en 1552. Pourbus avait-il donc douze ans quand il fit ce portrait, ou bien est-ce seulement un vice de rédaction et l'auteur de la note a-t-il voulu dire que ce portrait est celui de Jacques Van der Gheenste, *nommé* échevin et conseiller de la ville de Bruges en 1552? C'est possible; néanmoins, il semble, en présence de ce qui précède, qu'on pourrait demander un peu plus de clarté à la rédaction de la note explicative.

Le nº 152 est un beau portrait d'homme, qui porte l'inscription suivante : 1573 *æta* 3... Le reste manque ou est caché par le cadre, ce qui ne devrait pas être. La date de la mort de François Pourbus n'est pas connue. Les uns prétendent qu'il mourut en 1580, les autres en 1584, et enfin, une troisième catégorie de biographes, se fondant sur Mensaert, Descamps et d'anciennes notices, soutiennent qu'il vivait encore en 1588. Il naquit en 1540.

PIERRE PAUL RUBENS.

Le Seigneur voulant foudroyer le monde (*), nº 160, est le même sujet que celui traité par l'artiste, avec quelques différences, pour l'église des Dominicains d'Anvers, d'où il a été enlevé en 1794. Dans le livret du Musée de Lyon, publié en 1827. M. Artaud s'exprime ainsi sur le tableau du maître : « Saint-François, Saint-Dominique et plusieurs autres saints » préservent le monde de la colère de Jésus-Christ. Ce tableau » a été longtemps exposé au Musée de Paris. Il est d'une cou- » leur et d'un effet admirables. Haut. 17 pieds 1 pouce, » larg. 11 pieds 2 pouces. » On voit par là que la disposition du sujet n'est pas la même, et les personnes qui ont vu les deux tableaux n'hésitent pas à donner la préférence à celui de Lyon. Comment se fait-il que la Belgique ne soit pas rentrée en possession de ce chef-œuvre? Lors de la restitution des tableaux enlevés à notre pays, le Gouvernement français avait promis de nous renvoyer plus tard ceux qui, pour le moment, n'étaient pas à sa disposition immédiate. Cette promesse a été faite en 1815; voilà, de bon compte, trente-sept ans qu'elle est à tenir (**).

Station du Christ, montant au Calvaire, secouru par Marie-Madeleine, nº 163. A part l'incorrection de cette phrase, il est à remarquer que la femme qui s'avance vers le Christ ne lui porte pas secours. La passion de N. S. ne rappelle rien de semblable. Le personnage que le livret veut désigner, est tout simplement Sainte-Véronique tenant à la main le linge qui va étancher la sueur de la face divine et en conserver les traits.

Adoration des Mages, nº 165. Le même sujet, avec quelques changements, se trouve au Musée de Madrid, peint par le même maître, ainsi qu'au Musée d'Anvers. Le tableau de Madrid est, de l'avis de tout le monde, le plus beau des trois et le plus noblement conçu. On y voit le portrait de Rubens dans le groupe de droite. Ce portrait a été peint à Madrid, tandis que le tableau a été fait à Anvers.

ANTOINE SALLEART.

Les nºˢ 170, 171, 172 et 173, représentant des scènes empruntées aux mœurs bruxelloises, du temps d'Albert et d'Isabelle, sont des archives parlantes. Il n'y aurait rien de déplacé à ce que le livret fit ici succinctement connaître le caractère de ces scènes autrement qu'en forme d'explication. Les nºˢ 172 et 173 sont, du reste, accompagnés d'une notice, comme celles que nous voudrions voir consacrer aux nºˢ 170 et 171; seulement, un caractère authentiquement historique ne leur messaierait pas.

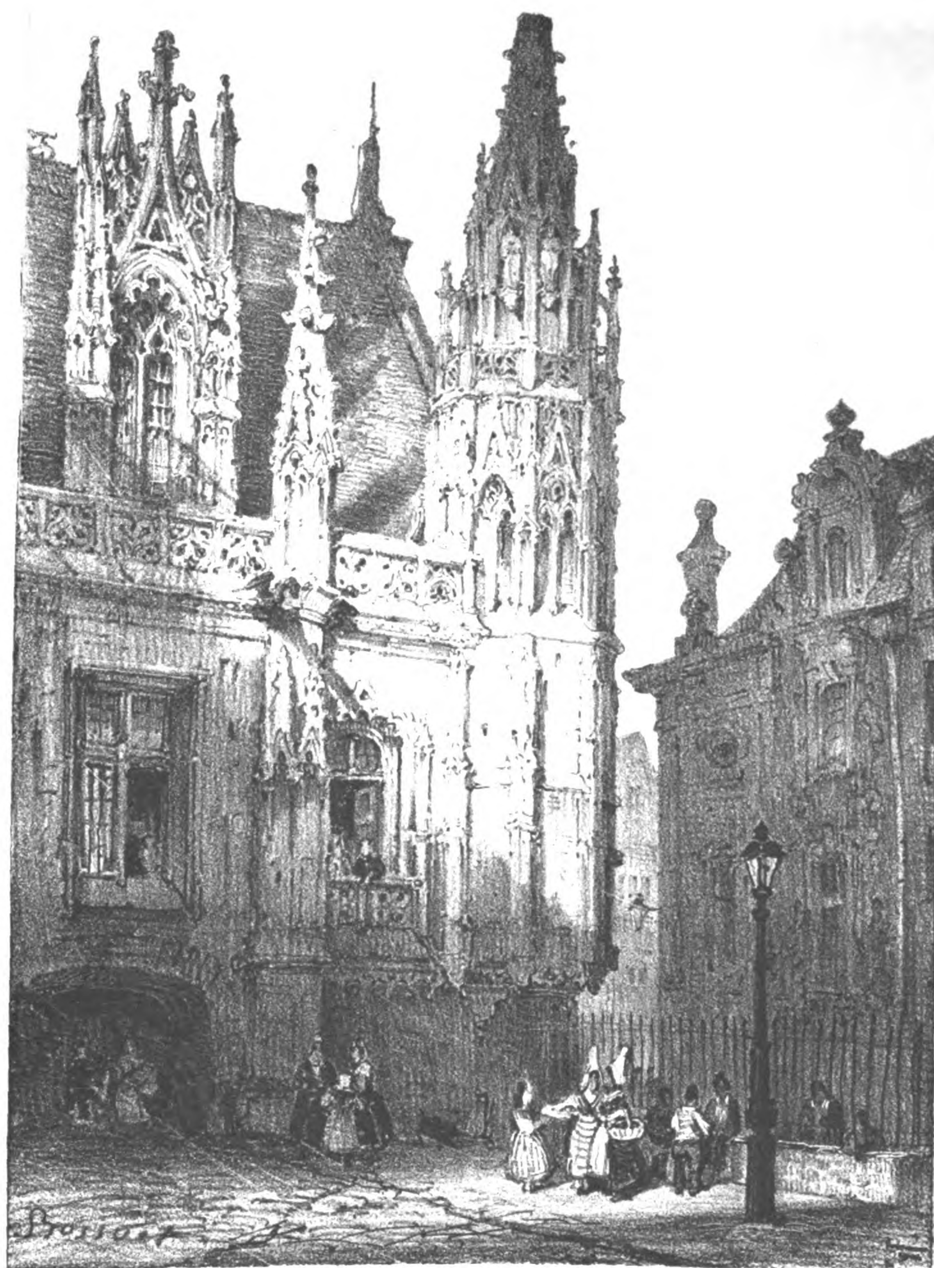
(*) *Messager des Arts et des Sciences*, année 1833.

(**) Journaux de 1845.

(***) L'édition de 1847 porte que ce peintre naquit en 1007 et mourut en 1638. Ces dates appartiennent à son frère Palamède Stevens. L'erreur a été rectifiée dans l'édition de 1851.

(*) Voyez une *étude* sur ce tableau, écrite avec une rare élégance par M. L Alvin. *Société des gens de lettres belges, compte-rendu*. 1848, Deltombe, broch. in-8º.

(**) C'est une chose bizarre que cette apathie des nations à rentrer dans la légitime possession de ce qui leur a été enlevé ou de ce qui leur revient. Nous assistons depuis 1815 à une véritable spoliation artistique, et nous voyons d'un autre côté la France refuser d'accorder l'hospitalité de la tombe aux ossements de J. B. Rousseau, recueillis en 18 2 dans un cornet de papier gris et déposés, du reste, depuis, dans un endroit fort convenable par les soins du Gouvernement belge.



PALAIS DE JUSTICE, A ROUEN.

DANIEL ZEGERS.

Le livret écrit Seghers, mais nous devons en croire de préférence Papebrochius, qui adopte l'orthographe ci-dessus.

JEAN SIBERECHTS.

Scène matinale de travaux rustiques, n° 184. Phrase peu élégante et d'une pureté de correction douteuse. On pourrait la remplacer par celle-ci : *Scène rustique, — effet du matin.* Ce joli tableau est signé : J. Siberechts, anno 1660. Le livret annonce que le tableau représente une *scène matinale*, et dans l'explication du sujet, il dit que *la lumière représente un jour vers son déclin.* Il serait pourtant bon que le public sût à quoi s'en tenir. Est-ce le jour? Est-ce la nuit? On sait qu'à un certain moment de la journée, et à la campagne, la transition de l'obscurité à la lumière, et *vice versa*, permet parfois de douter de l'heure du jour; ce moment, si bien saisi par le peintre, paraît avoir singulièrement embrouillé les idées du rédacteur.

M. B. DE STOMME.

Le tableau de cet artiste, n° 190, est signé : M. B. de Stomme, a° 1644, et non *Stomme* tout court. Ce peintre n'est autre que Henri Van Avercamp, dit Stomme, et né, croit-on, à Campen. Ce sobriquet lui avait été donné, non par suite d'un défaut corporel, mais à cause de sa manière d'être habituelle. Pourquoi signait-il ses œuvres de cette épithète peu flatteuse après tout? c'est ce que je n'ai pu découvrir. Peut-être aura-t-il voulu suivre en cela la mode italienne.

B. VANDER HELST.

Les deux portraits de ce grand peintre sont signés : B. Van der Helst, 1664.

P. V. PLAS.

Son tableau, n° 208, est signé : P. V. Plas. 1647. Le livret, qui en 1847 l'appelait Vander Plas et en 1851 Van de Plas, le fait mourir en 1626!

DANIEL VAN HEIL.

Son *Hiver, scène de patineurs*, n° 221, porte les initiales D. V. H.

ISAAC VAN NICKELE.

La *Vue intérieure de la grande église de Haarlem*, n° 231, porte la signature de ce peintre, mais sans date.

OTHO VENIUS.

Le n° 240 est intitulé par le livret : *La Sainte Famille.* C'est encore là un acte de légèreté qu'il eût été facile, avec un peu d'attention de ne pas poser. Le tableau représente *le Mariage mystique de Ste Catherine*, auquel assiste le capucin d'Arenberg. Deux anges apportent la couronne du martyre, et aux pieds de la sainte se voient l'épée et la roue brisée. Aucun doute n'est possible à cet égard. Ce tableau est signé et daté de la manière suivante : Otho Venius l. m. f. a. 1589. L'orthographe adoptée par le maître devrait être respectée par la foule des auteurs qui écrivent sur l'art flamand.

A. VERBOOM ou VAN BOOM.

Le tableau de ce peintre, n° 243, est signé A. VBoom f.

Écoles italienne et espagnole.

FR. ALBANO ou L'ALBANE.

Adam assis et s'appuyant sur la main droite, reçoit la pomme qu'Ève lui présente, n° 253. Ce tableau me paraît appartenir plus particulièrement à l'école du Guide.

Je ferai, à ce propos, une remarque générale concernant l'école italienne, si faiblement représentée à notre Musée : c'est qu'on a attribué fort légèrement à d'illustres maîtres des œuvres d'une médiocrité évidente. On ferait bien, une fois pour toutes, de faire examiner sérieusement cette partie de la collection, qui, telle qu'elle est actuellement, baptisée de noms pompeux, fait un tort considérable à la réputation de savoir, si justement acquise aux Belges. Nous devrions tenir davantage à justifier cette réputation, et ne pas imposer sans certitude et uniquement par vanité, à l'admiration du public, des Guide et des Pérugin très-problématiques. Que l'on épure donc au plus vite notre Musée, dût-il en souffrir sous le rapport de la quantité (*).

F. FIORI, dit BAROCCI.

Le Christ appelant à lui saint Pierre et saint Simon, n° 254, est signé et daté : Fredericvs Barocivs Vrbinas faciebat MDLXXXVI.

MATTIA PRETI, dit LE CALABRÈSE.

N° 257.... A propos de cette œuvre sans titre, le livret s'exprime ainsi : « Les costumes bizarres et les physionomies des personnages n'ont pas permis de reconnaître le sujet de ce tableau. Cependant un amateur éclairé a bien voulu communiquer à la Commission du Musée une note exprimant l'opinion que ce tableau représente Cléopâtre se jetant en présence de Charmion, l'une de ses femmes, sur l'envoyé d'Auguste qui l'accusait d'avoir dérobé une part de ses richesses. »

D'abord, pour que ce soit Cléopâtre, il faudrait que Charmion, *une de ses femmes*, fût une femme; or, c'est un homme. Ensuite cet épisode de la vie de Cléopâtre me paraît bien futile pour avoir inspiré le Calabrèse. Dans la prochaine édition de son livret, la Commission supprimera sans doute la version de l'amateur éclairé et pourra la remplacer par celle-ci, qui paraît la seule possible :

« Hécube voulant crever les yeux du roi de Thrace Polymnestos, meurtrier de Polydore, fils d'Hécube et d'Osiam. »

On voit très-distinctement Hécube crever les yeux de Polymnestos, et l'intention de l'artiste paraît avoir été d'insister particulièrement sur cette partie de la scène. L'homme du fond est sans doute un suivant du roi. C'est du reste un tableau d'une composition et d'un dessin très-vigoureux. Le coloris sombre et un peu traité en clair de lune, me paraît tourner au noir.

Vers la fin de sa vie, le Calabrèse, dont l'existence fut assez orageuse, travailla pour les pauvres avec une activité extraordinaire. Comme on l'engageait à se modérer, il répondit : « Que deviendraient mes pauvres si j'abandonnais l'ouvrage? »

CANALETTO.

La *Vue de la Brenta* et l'*intérieur de l'église de Saint-Marc* sont, de l'avis de beaucoup d'amateurs, de médiocres copies

(*) Ne pourrait-on pas remplacer les médiocrités par des œuvres modernes que l'on dit reposer dans les greniers du Musée? Ne pourrait-on pas tirer parti, pécuniairement parlant, de tant de tableaux apocryphes qui, indignes d'un établissement national, figureraient avec avantage dans des cabinets d'amateurs?

et non des originaux. On sait que ce peintre dessinait fort mal les figures et que c'était son ami Tiépolo qui étoffait ses tableaux.

GODENTIO FERRARI.

Sa *Sainte Vierge* est signée *Godentio*. Ce peintre fut l'ami de Raphaël et partagea avec lui les leçons de Pérugin. Cette toile ne manque pas de valeur. C'est un des rares tableaux italiens du Musée qui porte un caractère authentique d'originalité.

BARBARELLI, DIT LE GIORGIONE.

Ce *portrait d'un jeune homme* est trop usé pour qu'on puisse affirmer que ce soit de Barbarelli. Quoi qu'il en soit, c'est une œuvre qui porte encore les vestiges d'un talent remarquable. Le livret du Musée, imprimé à Bruxelles en 1809, intitule ce portrait de la manière suivante : *Élisabeth Amadelle Surry, du comté de Norfolk*. Ce *portrait d'un jeune homme* passait donc autrefois pour celui d'une jeune fille connue? Il ne serait pas sans intérêt de faire quelques recherches à ce sujet.

BONDONE, DIT GIOTTO.

Le Calvaire. Il est douteux que ce soit là l'œuvre d'un élève de Cimabuë, malgré la teinte verte qui domine dans ce tableau. C'est sans doute à cause de cette teinte que le nom de Giotto est venu à l'esprit des rédacteurs de catalogues. A propos de cette couleur, je rappellerai que le moine Théophile en recommande particulièrement l'usage, comme si seule elle avait le privilége d'échapper aux lois de l'harmonie! Les miniatures des grands évangéliaires du temps de Charlemagne sont d'un aspect verdâtre, qui se fait même remarquer dans les ombres : c'était donc une mode d'alors, comme nous avons eu celle du rouge et comme nous avons maintenant celle du gris.

GUIDO RENI.

La *Fuite en Égypte* est signée *Guido Bolognese*. Je me suis toujours incliné devant une signature; cependant je dois avouer qu'il est tout aussi facile de contrefaire un nom écrit qu'un sujet peint. Ce tableau a quelques qualités, et si c'est un Guido Reni, je me résoudrai à croire que c'est une de ses premières œuvres. Un autre tableau du même, *Sybille inspirée par un Génie*, me paraît apocryphe. Quant à l'indication du livret, qui assure que ce sujet est tiré des poésies du Guide, je la crois fausse, car j'ai vainement cherché les poésies du Guide. Le rédacteur aura voulu parler du Dante ou de Michel-Ange. Je ferai du reste remarquer que ce sujet a été traité par un grand nombre de peintres et que jadis il courait dans les ateliers, comme a couru dans ces derniers temps *Judith et Holopherne*. Il n'était donc nullement besoin d'indiquer qu'il était extrait d'un livre quelconque.

PIETRO VANUCCI, DIT LE PÉRUGIN.

On peut douter que cette *madone* soit de lui.

J. B. SALVI, DIT LE SASSO FERRATO.

Le livret juge à propos d'appeler cet artiste *Salvida*. Cette *tête de madone* est une affreuse peinture qui n'est jamais sortie de la palette de ce peintre. Salvi traitait ses madones avec une perfection inouïe. C'est une plate imitation, une copie détestable, que pour l'honneur de la commission administrative nous voudrions voir hors du Musée.

JACOPO ROBUSTI, DIT LE TINTORET.

Martyre de saint Marc (esquisse). Encore une illusion! Cela me paraît d'une faiblesse extraordinaire comme dessin et comme couleur. Je n'hésiterais pas à envoyer ce tableau avec le précédent.

TIZIANO VECELLI, DIT LE TITIEN.

Voici ce que dit Viardot en parlant des deux portraits du Titien que le Musée se vante de posséder :

«... On trouve d'abord deux portraits *attribués* (le livret » n'*attribue* pas, il *assure*) à Titien, que je ne crois de lui ni » l'un ni l'autre. Celui du jeune homme vêtu en soie noire me » semble d'un de ses élèves, de Palma, Morone ou Bonifazio; » celui du vieillard, en toge bordée de fourrures, de Tintoret. »

Sauf en ce qui concerne les élèves, le public était de cette opinion longtemps avant M. Viardot. J'ajouterai que le Tintoret a souvent reproduit le type de ce vieillard attribué au *Titien*, et que la dimension du n° 278 étant exactement la même que celle du n° 279, il y a lieu de croire que ces deux portraits sont de la main du Tintoret, ce qui serait déjà une très-bonne fortune pour nous. Le n° 280 (attribué à Titien), représentant le *Christ chez Simon le Pharisien*, est une imitation indigne d'un Musée qui se respecte. Ce serait rendre service à tout le monde que de l'enlever à tout jamais, voire même de l'anéantir.

VELASQUEZ.

Portraits de deux enfants. C'est, je pense, une copie très-adroitement faite comme coloris; il est même possible que ce soit d'un élève du grand peintre de Séville, mais on peut avancer, dans tous les cas, que ce n'est pas du maître, ou que c'est tout au moins de cette peinture de pacotille que Velasquez faisait faire sous ses ordres et à laquelle il donnait ensuite quelques coups de pinceau, ainsi que le pratiquait Careno. Ces portraits exercent à la vue une certaine fascination, comme tous les tableaux de l'École espagnole, mais ce prestige ne se soutient pas à l'analyse.

PAUL CALIARI, DIT PAUL VÉRONÈSE.

La *Richesse répandant ses dons sur la ville de Venise* est un morceau hardi, qui paraît être un précieux original, ainsi que les *Noces de Cana*. L'*Adoration de l'enfant Jésus par sainte Catherine*, n'est pas du maître; c'est trop timide. Il se pourrait toutefois que l'œuvre ait été faite dans ses ateliers, par ses élèves et sous ses yeux.

École française.

FR. CLOUET, DIT JANET.

Il existe au Louvre un portrait d'Élisabeth d'Autriche, femme de Charles IX, qui, si mes souvenirs sont fidèles, a une étonnante ressemblance avec le portrait d'*Élisabeth reine d'Angleterre*, de notre Musée, et que le livret assure être de Fr. Clouet, tandis que je crois faire beaucoup d'honneur à ce panneau en l'*attribuant* seulement à ce peintre. Les portraits de Clouet, au Louvre, font tellement pâlir celui-ci, que je m'étonne qu'il se soit trouvé des experts assez audacieux pour baptiser du nom de Clouet une peinture aussi faible, d'autant plus qu'on n'y retrouve en aucune façon la lumière du maître.

GYSELS.

Voici un nom inconnu dans l'École française et que j'ai vainement demandé à toutes les biographies estimées. Je suppose que l'on a voulu parler de Pierre Gysen, Flamand, né à Anvers et élève de Breughel de Velours, qu peut-être d'un Hol-

landais nommé François Gyzels, né à Leyde, mais connu comme peintre d'histoire et de portraits. Le nom de Pierre Gyzen fut écrit de six à huit manières différentes : Ghysels, Gysel, Gysje, etc. Sa naissance, son genre de peindre, son maître, tout l'éloigne d'une école où je ne puis m'expliquer son classement.

PIERRE MIGNARD.

Portrait de femme sous la figure de Diane couchée. Ceux qui verront cette œuvre du peintre champenois après sa *Vierge à la grappe* et son portrait de *Mme de Maintenon*, seront convaincus que ce portrait est une méchante copie fort laidement dessinée et tout aussi laidement peinte. De plus, comment est-il probable que cette figure de femme soit un portrait, puisque le livret assure que ce tableau faisait partie d'un plafond. Or, au plafond, l'on ne peignait d'autres portraits que des figures historiques plus ou moins allégorisées par les circonstances.

—

L'École française est presque nulle à notre Musée, car je compte pour peu de chose le très-faible Le Sueur, le Vouet et le Bourguignon qui en font partie.

Auteurs inconnus.

—

Le n° 299, représentant une *Déposition au tombeau*, est, d'après le livret, attribué à un élève de Caravage, appelé Van der Zanne. Le livret ajoute qu'il existe un tableau semblable dans l'église de San-Pietro in Monto-Orio, à Rome, par ledit Van der Zanne et dont celui-ci serait la copie. Le nom de Van der Zanne n'est pas à trouver dans ceux des quinze à vingt mille peintres sauvés de l'oubli. Voici ce que dit l'itinéraire de Rome et de ses environs, par Nibby et Vasi, à l'article concernant le San-Pietro in Monto-Orio : « ... Les peintures de la chapelle suivante sont de Théodore Flamand. » Cette dénomination est bien vague, cependant c'est un point de départ qui peut nous servir. On sait que les Italiens et les Espagnols mettent volontiers pour les étrangers, après le nom de baptême, l'indication de leur nationalité. C'est ainsi qu'une quantité de nos peintres ne sont désignés que par leur prénom, accompagné du *fiammengo* d'usage. Le Flamand dont il s'agit dans l'itinéraire s'appelle Théodore; quels sont les peintres porteurs de ce prénom qui se sont rendus en Italie? Nous n'en connaissons qu'un : c'est Théodore Van Loon. Voyons maintenant ce que dit M. Valery, dans ses *Voyages en Italie*, page 466, édition de Bruxelles, Hauman, 1842 : « On attribue sans beaucoup de » fondement les peintures de la chapelle suivante (église de » saint Pierre à Montorio) à Van Dyck, venu à Rome pour y » faire un long séjour, etc. Quel que soit l'auteur de ces pein- » tures fort endommagées, représentant le *Christ mort* et di- » vers sujets de la Passion, elles rappellent la verve d'exécution » de Michel-Ange de Caravage... »

Tout le monde est donc d'avis que le tableau de l'église de saint Pierre à Montorio est caravagesque et qu'il émane d'une palette flamande. Or, les biographes nous montrent Théodore Van Loon comme étant généralement trop sombre en couleur. N'est-ce pas là un rapprochement curieux, et n'est-on pas en droit de conclure de tout ce qui précède que le tableau de Montorio est de Van Loon et que celui du Musée en est la copie?

A moins cependant que les rédacteurs du livret ne m'apportent un Van der Zanne bien et dûment authentique et, surtout, élève du Caravage.

N° 312, *Marthe et Marie*. Ce tableau est parfaitement et très-lisiblement signé : ABEL GRIMMER FECIT 1614. C'est donc par négligence qu'il se trouve placé sous la rubrique d'*auteurs inconnus*.

Ce peintre est évidemment celui qui est désigné par les biographes sous le nom d'Adam Grimmer ou Griemer, mort en 1614, élève de Grunewald, et demeurant à Francfort-sur-Mein. Le tableau du Musée est fait avec beaucoup de finesse et de transparence. Il a tout à fait une tournure allemande.

Le n° 316 représente un *Portrait de Charles le Téméraire, duc de Bourgogne*. Ce n'est pas là, semble-t-il une peinture contemporaine du modèle. Dès lors il n'offre qu'un médiocre intérêt.

—

La plupart des tableaux placés sous la rubrique d'*auteurs inconnus* sont des copies. Quelques-uns ont du mérite; on devrait enlever tout ce qui ne porte pas le cachet du talent ou la signature du maître. Loin d'y perdre, le Musée ne pourrait qu'y gagner en estime et en valeur.

(*La suite au prochain numéro.*)

CERCLE ARTISTIQUE ET LITTÉRAIRE D'ANVERS.

(Correspondance particulière de L'INDÉPENDANCE BELGE.)

Anvers, 23 *février*.

La 14e conférence du Cercle artistique et littéraire a été donnée le 21 par M. Rio, dans la grande salle de la Cité et devant une assemblée que l'on peut dire sans exagération composée de deux mille auditeurs.

Lors du récent séjour de M. le comte de Montalembert en Belgique, la commission centrale du Cercle adressa à l'illustre orateur la prière de donner une conférence sur l'art chrétien. M. de Montalembert déclina par des raisons de modestie, mais de retour à Paris, proposa de se faire remplacer par son savant ami, M. Rio, auteur d'un très-remarquable ouvrage sur le sujet qu'on le priait de traiter lui-même. (*De la poésie chrétienne dans son principe, dans sa matière et dans ses formes.*

Le Cercle accepta cette offre avec bonheur.

M. Rio a donc donné hier soir sa première conférence. Il a choisi pour thème : *Le patronage dans les arts, patronage des dynasties, patronage des grands, patronage du peuple, patronage de l'Église et des corps religieux.*

Le succès de M. Rio a été immense. C'est un orateur plein de vigueur et d'inspiration, parlant avec âme, s'exprimant avec une rare élégance. Son discours a été souvent interrompu par des applaudissements énergiques. Là même où l'on n'admettait pas entièrement ses opinions dans toute leur étendue, on décernait une ovation méritée à son éloquence.

Il est probable que M. Rio donnera une seconde séance générale. Le succès de la première doit l'y engager.

La salle de la Cité avait été ornée par la section artistique du Cercle avec beaucoup de goût et pourtant de simplicité. Les armes de la Belgique brillaient de loin sur le drap vert de la tribune de l'orateur. Dans des tribunes latérales, placées sur l'estrade, se trouvaient les membres du comité central et de la section. Plus bas, dans d'autres tribunes, les autorités et les principaux invités. On remarquait dans le nombre : MM. Loos et Veydt, le premier, bourgmestre, tous deux représentants d'Anvers ; les échevins et un grand nombre d'artistes en renom. Tout ce qu'Anvers renferme de plus distingué était assis au premier rang du public, et l'on peut presque

dire, chose rare et agréable à constater, que les dames étaient en majorité.

Plus de sept cents becs de gaz éclairaient la salle qui formait au fond une immense draperie rouge. On doit, pendant la séance, en avoir pris une vue photographique destinée à l'*Illustration* de Paris.

Voici la conférence de M. Rio :

Messieurs, Mesdames,

La lettre de M. de Montalembert qui a été portée à votre connaissance m'impose un engagement devant lequel il est impossible de ne pas trembler. J'ai eu connaissance de cette lettre pour la première fois, hier soir. Les termes en indiquent une bienveillance extrême et qui se comprend par la longue amitié qui m'unit à son auteur, mais elle semble faire croire qu'une longue habitude de la parole me donne le droit de compter sur un succès. Or, c'est précisément le contraire qui est la vérité.

La thèse que j'ai soutenue, de l'art chrétien, n'a été attaquée devant moi que partiellement, dans des occasions isolées, et jamais je n'ai eu l'honneur de la défendre sur un grand théâtre. Il est vrai que les occasions n'ont pas manqué, mais la lenteur avec laquelle mes idées se sont propagées m'a souvent découragé, et j'avoue que la surprise la plus agréable de ma vie a été d'apprendre que dans une ville riche en traditions et, par conséquent, riche en espérances, il se trouvait un public déjà si familier avec ces notions et capable d'en suivre les développements. J'ai compris que le germe de mes idées était déjà dans les esprits et que j'aurais la satisfaction de trouver une indulgence complète.

Sans nulle envie de captiver la bienveillance de mon auditoire par des flatteries, je dis qu'il serait difficile de trouver en Europe un auditoire capable de s'intéresser à un sujet aussi aride que celui du patronage en matière d'art.

Que signifie ce mot patronage?

Le patronage est une condition de développement et de prospérité pour les arts, mais ce n'est pas la condition première. La prospérité de l'art dépend de conditions intimes dont la réalisation ne dépend de personne. Il n'appartient pas à un patron de l'art, qu'il soit roi, grand seigneur, riche ou influent par tout autre moyen, de dire : Je vais protéger l'art et lui ferai produire de grandes choses. Il n'y a pas un homme au monde qui ait le droit de tenir ce langage.

Le patronage est aux arts tout au plus ce que la rosée du ciel est pour la végétation. La première condition pour que l'art fructifie, c'est la séve intérieure, c'est la vie. La séve ne suffit pas à la plante, il lui faut la rosée du ciel, la lumière, l'air pur. Ces conditions extérieures sont les seules qui dépendent des patrons, des protecteurs, et même des artistes. Mais la séve vient de Dieu seul, et c'est seulement quand l'art est soumis à toutes ces influences réunies qu'il peut fleurir.

Qu'est-ce qui constitue la vitalité en matière d'art? Qu'est-ce qui fait que dans certains pays son germe fructifie, et que dans un pays voisin, sous le même climat, avec les mêmes institutions, avec des efforts aussi grands, ce germe avorte?

C'est là tout ce qu'il y a de plus mystérieux dans la nature. Le don de sentir l'art, de le cultiver et de fonder sa gloire, c'est un don que nous voyons départi à un très-petit nombre de siècles. Je voudrais parcourir avec vous la série tout entière de cette vitalité; mais le temps me manque, et je ne vous parlerai que du patronage.

La première condition du patronage entre l'artiste et son patron, quel qu'il soit, c'est la sympathie.

Vous comprenez qu'un artiste qui s'inspire en fait d'art d'idées élevées, ne peut être patroné d'une manière efficace que par quelqu'un qui comprenne le même idéal.

Si nous voulons commencer par le premier patronage de l'art chrétien, nous trouverons son histoire dans les catacombes. Il y a encore tracées sur leurs murs des images que l'art est parvenu à réaliser avec une perfection sublime. Et ces images, qui les produisait? c'était l'art romain tombé en décadence, mais se relevant, grâce aux inspirations d'en haut, grâce aux inspirations du sacrifice. (Bravos.)

Car la prospérité n'est pas la première condition de l'éclat des arts. Le malheur est utile aux hommes comme aux sociétés.

Quels étaient les patrons de l'art dans les catacombes? Les patrons étaient des martyrs, comme les artistes étaient des martyrs. Les premiers papes furent presque tous martyrs. Quand ils ordonnaient de tracer sur les murs des figures symboliques à la gloire de l'Éternel, au dehors était le bourreau attendant les enfants de la révélation divine, et l'artiste et le pape pouvaient se retrouver devant le même tribunal. (Bravos.)

L'histoire du patronage dans les catacombes pourrait remplir à elle seule toute une séance.

Plus tard, nous voyons le patronage organisé avec majesté par un empereur qui se fait chrétien, et qui inaugure l'ère nouvelle du patronage organisé dans le pouvoir politique. Le maître est initié lui-même à la vérité, et une intelligence profonde s'établit entre l'artiste et le patron.

Il existe encore en Italie d'admirables monuments, produits de ce patronage.

Mais à mesure que l'intelligence va se perdre dans les ténèbres du moyen âge, que devient le patronage? Ces œuvres des temps barbares que dans le dernier siècle on appelait gothique, ont-elles eu des patrons?

Nous sommes trop dans l'habitude de regarder les grands hommes de ces temps barbares comme incapables de goût. Je ne parle pas de la période des mosaïques, de cette belle période des miniatures qui alla jusqu'à la renaissance, époque à laquelle les écoles de peinture s'organisèrent; mais, hors de là même, nous sommes trop dans l'habitude de regarder comme dépourvus de goût les chefs des barbares. L'un des patrons les plus intelligents de l'art, ce fut Charlemagne; Charlemagne, cet homme qu'on nous représente comme une figure âpre et rude, marchant le cimeterre à la main, parcourant l'Europe avec ses Francs, et sacrifiant d'une main impitoyable tous ceux qui adorent la statue d'Irmansaül. Or, sous cette rude enveloppe se cache une délicatesse dont nous n'avons pas approché. Ce Charlemagne avait pour le sentiment des arts une organisation exquise. Dans la Semaine-Sainte, en lisant ou en entendant lire la passion, vous est-il jamais arrivé ce qui arriva à Charlemagne, et que vous raconte dans ses lettres, Alcuïn, son ministre de l'instruction publique? Vous connaissez ce verset : *Et hymno dicto, exierunt in montem Oliveti.*

Je ne sais si vous êtes plus privilégiés que moi, mais jamais ce verset ne m'avait frappé. Charlemagne arrêta le lecteur, et lui demanda : «—Qu'est-ce que c'est que cet hymne? qu'il devait être beau ce chant qui précéda l'heure de la souffrance! »—Et nous avons la lettre d'Alcuïn qui dit que Charlemagne voulait avoir cet hymne que le Sauveur a chanté avec ses disciples avant de marcher à la mort.

Voilà Charlemagne. — Ajoutez à ce trait sa prédilection pour un livre qui renferme des pensées élevées et mystiques qui ont beaucoup de rapport avec les inspirations poétiques et artistiques. Les inspirations les plus belles dans l'art sont les inspirations mystiques.

Quand on arrive au XIIIe siècle, le patronage devient mystique. Nous trouvons encore de grands successeurs à Charlemagne, mais un nouveau patronage surgit : celui des ordres religieux, celui surtout des ordres mendiants. Chose singulière, des patrons qui sont mendiants. (On rit.) Chose plus incroyable encore, c'est que parmi les ordres religieux, les artistes cherchent de préférence les plus pauvres et négligent les plus riches. Dans l'étude des artistes de ce siècle si fécond, on ne trouve pas que les Bénédictins, si immensément riches, aient rien fait pour les artistes.

Et à mesure que s'élèvent des couvents de moines franciscains et dominicains, les artistes leur offrent leurs services; et Giotto, le fondateur de l'école nouvelle, s'en va vers Assises, accompagné par le Dante, le plus grand génie du catholicisme au moyen âge; le grand artiste, s'appuyant comme toujours sur le grand poëte, le cherchant pour conclure avec lui sa sublime alliance, et lorsqu'il ne le trouve pas, se faisant poëte lui-même comme fit Michel-Ange. (Bravos.)

Tous deux cherchaient l'idéal. Ils se rencontrent dans le même siècle, sur la même route, dans la même église, et deviennent amis. C'est que le poëte a suivi l'idéal comme l'artiste.

Le Dante a laissé sur l'artiste ce vers admirable :

« Le peintre qui a l'habitude de manier son pinceau, et dont cependant la main tremble. »

Ce vers vaut toute une théorie ! — *Sa main tremble* de vénération devant l'idéal suprême qui n'a pas un reflet sur la terre. Comparez cela avec les siècles de décadence. (Bravos.)

L'artiste qui tremble devant son sujet, de peur que l'âme ne soit pas satisfaite. C'est là ce que le Dante a dit de Giotto.

Or, Giotto avait un disciple. Ce disciple, Buffalmaco, disait : « Nous autres peintres, nous ne faisons que dessiner des saints et des saintes sur les autels, afin que les hommes deviennent meilleurs en les regardant, et que les bons anges l'emportent par là sur les démons. »

Voilà ce qu'étaient alors les artistes.

Mais le patronage des ordres religieux n'est pas resté seul. S'il avait été seul, l'art qu'il protégait se serait déjà soutenu bien longtemps. Mais il y eut d'autres patrons, et c'est ici que nous avons à faire des distinctions importantes en matière de patronage, car les autres œuvres d'art, pour adopter les paroles de saint Augustin, sont des œuvres d'art pour la cité de Dieu, ou des œuvres d'art pour la cité du monde. Dans le siècle dont nous parlons, les artistes travaillaient pour la cité de Dieu ; plus tard ils travaillèrent pour la cité du monde : il y avait bien aussi des œuvres d'art, moitié pour la cité de Dieu et moitié pour la cité du monde, et plus tard la cité du monde, absorba tous les efforts. Voilà un progrès qui est une décadence. (Applaudissements.)

Pour apprécier l'influence de ce patronage nouveau, il faut distinguer entre les démocraties, les aristocraties et les dynasties.

Quel est le patronage de la démocratie? Y a-t-il une école plus spécialement placée sous le patronage de la démocratie, ou de l'aristocratie? Y en a-t-il sous le patronage de dynasties bienfaisantes ou malfaisantes? C'est là un sujet intéressant à étudier et à approfondir.

En Italie, là où il faut chercher toutes les questions résolues d'une manière complète, en Italie, il existait une école ravissante sous tous les rapports. Elle tomba sous le patronage démocratique. Les artistes firent une révolution à leur profit. Elle dura pendant près d'un siècle. Ce fut un épisode historique des plus intéressants.

Il s'agit de l'école de Sienne, la plus ancienne de toutes.

Les productions de l'école de Sienne, de 1200 à 1400, renferment une admirable alliance de la suavité et de la majesté. Alliance extrêmement rare. C'est un peuple que nous voyons d'une ferveur extraordinaire, avec des passions tellement violentes en politique qu'il fait des révolutions sanglantes. Il y a de 1200 à 1360 une série d'artistes dont la biographie est des plus intéressantes. Ils ont laissé des productions admirables, et depuis que l'art chrétien a été remis en vogue, l'école la plus étudiée par les premiers peintres a été l'école de Sienne. Eh bien ! au moment où cette école avait atteint son apogée, une espèce d'aliénation mentale frappe toute cette population. C'est le calque de la France de 1789 à 1790. Il y a une telle ressemblance qu'en changeant les noms, vous croyez retrouver notre propre histoire. Le récit des faits est horrible. On croit lire l'histoire d'un autre peuple. Toute l'énergie est concentrée dans les luttes. Il fallait payer des rançons à des soldats étrangers pour défendre la patrie. Cela dura pendant un temps incroyable, quarante à cinquante ans. Puis on recommença de nouveau, et quand les démocrates sont devenus les maîtres, en 1369, l'aristocratie est proscrite en masse, la haute bourgeoisie bannie; on ouvre des clubs de jacobins liés par des serments épouvantables, on prend un lion blanc pour emblème ; qui n'a pas ce lion sur sa porte est menacé de mort, comme, sous la Terreur, celui qui n'avait pas sur sa maison certain signe. Une disette survient ; on massacre des malheureux qu'on accuse d'affamer le peuple, on assassine les magistrats qui cherchent à rétablir l'ordre, on tombe sur ce qui reste de nobles, de bourgeois, on crée en un mot de véritables scènes de septembriseurs. Et tous les instigateurs de ces scènes étaient des artistes. (On rit.)

Et j'ai voulu voir jusqu'à quel point des artistes investis du pouvoir peuvent en abuser. (Nouvelle hilarité.)

Le dictateur, le peintre Galvano, avait pour assesseurs un charcutier et un boucher. Il ne voulait être patroné que par le bas peuple. Eh bien ! le nombre des artistes qui se placèrent sous ce patronage est incroyable. Il a été recueilli par un historien. Tous les artistes ont exercé des fonctions publiques, reprenant tour à tour le glaive et le pinceau. Quand il y avait des massacres, ils appelaient le peuple des faubourgs. Eh bien ! quels sont les productions laissées par les artistes? Leurs œuvres ont été détruites par une raison toute simple. Ils ne travaillaient que pour des processions politiques qui dégénéraient en combats et en ruine.

Eh bien ! ce Galvano, dont il ne reste pas un seul tableau, a travaillé pendant douze ans. D'autres ont fait des saints, des madones ; j'en ai vu quelques-uns. Ces hommes qui avaient eu les mains dans le sang ne pouvaient trouver que des figures hideuses, et quand ils viennent à faire le portrait de cette sainte Catherine de Sienne, si suave qu'à sa naissance on la nomma Euphrosine, qui chercha toujours à rétablir la paix, à concilier les partis, ils lui donnent une physionomie âpre ; ils ne comprennent plus l'idéal, et après l'influence de la démocratie il n'y a plus d'idéal possible.

Dans cette république de Sienne se trouvaient des peintres qui avaient le sang en horreur et qui se sont exilés volontairement. Ils sont allés dans les montagnes paisibles de l'Ombrie ou vers la cathédrale d'Orvieto, ce beau reliquaire de pierre, s'enfouir dans quelque chapelle, où loin du bruit des révolutions ils traçaient de célestes images. Il y en eut un, Bartolo di Freddo : tous ses fils occupaient des fonctions publiques. Il va à Pérouse, puis à Pise, et revient quand les troubles sont apaisés, et trace des fresques qui ont rapport à l'histoire ancienne. Il y met en vers latins des conseils à ses concitoyens sur les malheurs de la guerre civile. Mais ces conseils sont aussi inutiles que les prédications de saint Bernardin de Sienne. L'empreinte de la démagogie ne peut plus s'effacer. Nous voyons des peintres revenir à Sienne ; leurs tableaux changent, leurs types changent, il leur devient impossible d'être suaves; dans toutes leurs figures de saints, ce qui frappe tout d'abord c'est la dureté.

Laissons de côté l'école de Sienne et le patronage démocratique pour nous occuper de l'influence des dynasties.

Ici nous trouvons du bien et du mal.

Vous comprenez qu'une dynastie qui entreprend de tourner l'art vers ses intérêts propres peut faire beaucoup de mal.

Nous trouvons dans cette même Toscane l'école de Florence, qui fut pendant longtemps prospère sous le patronage des ordres religieux.

Commençons par la dynastie des Médicis. Les Médicis ont passé pendant longtemps pour être les patrons les plus *éclairés* des arts. Les Médicis étaient très-riches et employèrent une grande partie de leur fortune à la recherche et à l'étude des manuscrits précieux ; mais l'art poursuit un idéal, et quand on s'en écarte, il n'y a plus de bienfaiteurs de l'art; les œuvres de la cité de Dieu sont méconnues, et celles-là sont toujours les premières. (Applaudissements.)

Les Médicis ont trouvé le moyen de rendre leur dynastie populaire et glorieuse. Mais cette ambition a compromis l'art. Il n'y a pas de patronage et pas de gloire là où il n'y a pas d'éléments chevaleresques. Il faut à l'art d'autres conditions. Le patronage réclame quatre conditions essentielles : l'héroïsme, la piété, la richesse et le goût.

Retranchez une seule de ces quatre conditions, et toute influence heureuse disparait.

Quand l'artiste est mis en rapport avec des hommes publics qui n'ont que la force pour toute grandeur, qu'y a-t-il là pour l'inspirer?

Mais quand l'esprit de sacrifice inspire l'artiste, quand il devient l'écho de la reconnaissance publique, alors seulement il est grand et glorieux. (Bravos.)

Dans les Médicis, l'héroïsme manque ; la piété manque. Il n'y a qu'une ambition qui cherche à se satisfaire. L'esprit d'intérêt domine. Il y a un enthousiasme réel pour les lettres, mais voilà tout.

Je n'applique pas cette critique sévère à Léon X, le continuateur de Jules II comme patron de Raphaël. Mais après Léon X nous avons encore un Médicis, le pape Clément VII, qui plus que tout autre a contribué à la décadence de l'art.

La maison d'Este aussi passe pour avoir patroné les arts et les lettres, et avec un succès tel qu'elle aurait fait éclore l'Arioste et le Tasse. Eh bien ! cette famille d'Este, qui commence à l'époque du réveil des arts, qui atteint son méridien au milieu de cette période, ne s'est signalée par rien qui puisse marquer dans l'histoire de l'art. Elle a voulu faire croire à son patronage en soudoyant des poëtes pour chanter ses louanges. On ne trouve pas sous son patronage un seul artiste. Pendant le XIIIe, le XIVe et le XVe siècle, on

trouve un seul artiste, aux traits durs, un certain Cosme, né à Ferrare, mais voilà tout. Tous les autres viennent du dehors, et ne sont devenus suaves que quand Francesco Francia envoie ses élèves de Bologne. Et quand ces types suaves entrent dans l'école de Ferrare, la maison d'Este leur demande... des bacchanales.

Garrofalo vient offrir ses services à un couvent, où est sa fille, et y fait des tableaux religieux; des figures ravissantes. Le Garrofalo avait conservé les anciennes traditions dans toute leur pureté, il ne pouvait pas faire de bacchanales. Pour juger de son impuissance, allez à Dresde voir la galerie de Ferrare, qui y fut transportée lors de la conquête, vous y verrez un tableau commandé par le duc Alphonse. Comment s'y est-il pris pour cacher sa glorieuse impuissance? Il a pris ses figures, ses tableaux religieux; il a pris une sainte qu'il a vêtue du costume d'apôtre; ses silènes sont des saints, et de tous les tableaux de Garrofalo, celui-là est le plus propre à inspirer du respect pour son imagination et du dégoût pour ses patrons. (Applaudissements.)

Maintenant, comme il s'agit ici de détruire des préjugés invétérés, vous me permettrez d'aller un peu plus loin. Cette dynastie d'Este passe pour avoir protégé la littérature, pour avoir produit le Tasse et l'Arioste. L'histoire littéraire de la maison d'Este est au moins aussi nulle que son histoire artistique. Ils payaient pour faire célébrer leur gloire. Ils bâtissaient des palais. Ils n'avaient d'autres exploits à y faire peindre que leurs exploits à la chasse au faucon. Le duc Alphonse mettait sa gloire à fabriquer des machines, des canons. Il invitait à sa table les ouvriers qui avaient travaillé à les perfectionner avec lui. Il dressait des chevaux à achever les mourants sur le champ de bataille, et à Ravenne, quantité de blessés furent achevés par des chevaux dressés et montés par le duc Alphonse. On avait introduit à Ferrare les courses de femmes, les combats d'enfants à coups de couteau, et pour entretenir le grand luxe de cette cour, on avait établi un impôt énorme sur le pain, et jusqu'à la fin du xve siècle, on y vendit des esclaves, malgré la bulle du pape Alexandre III qui avait interdit cet odieux trafic.

Et on se donnait le plaisir de peindre ces exploits sur la façade des palais.

Et comme plusieurs ducs de Ferrare s'étaient appelés Hercule, on ne sait trop pourquoi, ils peignirent les travaux d'Hercule sur les façades de leurs palais; ils faisaient faire des poëmes sur Hercule. Sur le dôme du palais ducal à Ferrare se trouve un duc à cheval; il tient un rouleau : c'est la bulle que le duc a forcé le pape à rendre pour consacrer les priviléges de l'église ferraraise, priviléges qui consistent à emprisonner l'Évêque qui désobéit à son Altesse.

Passons à une autre dynastie plus consolante. Dans toute l'Italie il y a une province où le patronage dynastique est favorable. C'est la moins importante de toutes, l'Ombrie. Dans mes ouvrages, c'est elle qui m'a le plus occupé. Cette province forme les Champs-Elysées de l'Italie du moyen âge. Il n'y a pas eu de pays en Europe aussi heureux, aussi bien gouverné, aussi constamment voisin de l'idéal que l'Ombrie.

Qu'est-ce que c'est que cette côte ombrienne, qui n'a jamais oublié l'idéal, cet idéal positif, pratique, que les ordres religieux n'ont jamais perdu de vue? L'art ne fleurit jamais seul. Quand l'art fleurit, quelque autre chose fleurit, et pour bien connaître l'histoire de l'art il faut connaître l'histoire de l'idéal sous toutes ses formes. Il se réfugia sur les montagnes de l'Ombrie; il prit racine sur la montagne où se trouve cette église d'Assises, bâtie par un architecte allemand, sur la tombe de saint François d'Assises. Et pourquoi cet enthousiasme ne s'est-il pas ralenti? Parce que ce pays resta pauvre, gouverné par des princes sans pareils en Europe, la dynastie d'Urbin et de Pérouse; Urbin qui a fait éclore Raphaël, dont les Médicis n'ont pas connu les plus beaux jours. Les premières productions de Raphaël, les plus importantes ont, été faites sous la dynastie des Monte Faltro.

Quand vous voyagez en Italie, depuis Ferrare jusqu'à Senegalia, c'est une terre de malédiction. Vous passez par ce terrible val Dellamone, ce val qui produit des assassins.

Quelle métamorphose! Franchissez un petit mont, et vous respirez un air nouveau; vous arrivez en Ombrie, dans le refuge du Dante et de saint François d'Assises; et remarquez que cette œuvre de la comédie divine, composée dans les intervalles de douleur de l'exil, a été faite dans l'Ombrie, dans cette retraite paisible de Gubio, la ville où il y a le plus de statuts pour le soulagement des pauvres. Là, saint Ubaldo faisait jurer aux partis de se donner la main, et il n'y eut plus dès lors ni Guelfes ni Gibelins dans la cité. Là, on était à la fois généreux et brave. Après la bataille de Lépante, don Juan d'Autriche passa la revue des régiments vainqueurs. Les colonels étaient à leur tête et disaient le nom de leur patrie. Et don Juan passa devant vingt-quatre régiments dont les colonels répondaient: *de Gubio*, et Don Juan demandait à ses aides de camp ce qu'était ce *Gubio* « — *E maior de Milan? E maior de Napoli?* » est-ce plus grand que Milan, est-ce plus grand que Naples? s'écriait-il, en voyant cette valeur la plus indomptable alliée à la douceur la plus imperturbable. (Longs applaudissements.)

Remarquons que dans tout cela je ne parle pas encore de la ville de Perouse, la plus privilégiée de toutes. Mais cette dynastie des Monte Feltro, qui commence au xiiie siècle et qui, sans se souiller, finit au xvie, qui surpasse toutes les dynasties de l'histoire moderne, la moins connue d'entre elles, est la plus intéressante à étudier; et dans les derniers temps un Anglais a entrevu cette histoire, a voyagé dans ce pays, et a fait une histoire des plus intéressantes des ducs d'Urbin.

Le premier duc de Montefeltro commença par se faire moine au couvent de Saint-François d'Assises. Il y mourut en odeur de sainteté. Dans le siècle suivant, trois femmes de cette famille se font sœurs Clarisses. Leur tombeau se trouve dans l'église de Sainte-Claire, à Urbin.

Et les habitants qui ne demeurent pas sur la grande route de l'Italie, à l'abri de la corruption qui les entoure, sont supérieurs à tout le reste des populations italiennes par les mœurs et la pureté. Ils vénèrent le souvenir du pape Saint Célestin, leur bienfaiteur, et la plupart des enfants s'appellent encore Célestin, parce que les efforts de ce grand pape les ont protégés contre l'invasion française en 1791.

Les ducs de Montefeltro réunirent au plus haut degré les quatre conditions essentielles du patronage. Ils sont les plus sages et aussi les plus heureux des souverains jusqu'au jour où un Médicis veut confisquer leurs États. Alors ils font des prodiges de valeur. Deux fois ils recouvrent leurs États perdus.

Passons à cette autre partie de l'Ombrie. Raphaël vient à Pérouse : là éclosent les plus belles merveilles. Quel a été le patron de l'art? Un inconnu : Braccio Baglioni. Il n'y a pas de héros de roman dont l'histoire soit plus intéressante et aussi belle. Il posséda toutes les qualités à un degré que nul n'a surpassé, et il a eu le bonheur de vivre à une époque décisive pour l'art. Il a gouverné Pérouse en évêque plutôt qu'en laïque. C'est lui qui est l'auteur indirect de cette fructification miraculeuse. Eh bien! ce Braccio Baglioni est tout le contraire des ducs d'Urbin. Il a vécu dans un temps où ses peuples, soumis à la domination étrangère, étaient les plus malheureux de toute l'Italie. La chronologie des pestes et des calamités qui désolèrent son règne est terrible. Douze fois en un demi-siècle la peste enleva jusqu'à trente mille victimes. Puis venaient des processions expiatoires, et pendant tout ce temps pesa sur le pays la menace d'une guerre à laquelle nous devons un des chefs-d'œuvre de Raphaël : le *Sposaligio* (*le Mariage de la Vierge*).

C'est là une curieuse et intéressante histoire.

Il y avait, longtemps avant l'école ombrienne, une princesse de Toscane qui avait envoyé à Rome acheter des bijoux pour sa corbeille. Un juif lui en vendit, et, entre autres un anneau d'onyx qui lui venait de père en fils, et était celui-là même dont on s'était servi pour le mariage de saint Joseph et de la sainte Vierge. Le personnage qui devint possesseur de cet anneau revint à Chiusi en Toscane. Son fils meurt; au contact de l'anneau il ressuscite. Ce fils, en se relevant, demande s'il n'a pas au cou un cheveu de la Vierge. On croit au miracle. L'anneau est précieusement conservé. Un voyageur allemand s'empare de ce tresor. Il quitte Chiusi. Mais à peine est-il dans les montagnes que le brouillard s'épaissit, les torrents grossissent; il perd sa route, il erre sans boussole et sans étoile. A son tour persuadé du miracle, il n'ose pas rentrer à Chiusi, et va à Pérouse chez Braccio Baglioni à qui il dit : Je possède un trésor qui va mettre votre ville à l'abri de tous les maux.

Braccio Baglioni assemble le conseil communal de Pérouse; on délibère sur-le-champ; tout est mis en mouvement; on envoie des

diplomates à Chiusi, des diplomates à Sienne; toute l'Italie centrale est remuée par cet événement.

Braccio Baglioni déclare qu'il sacrifiera sa fortune et sa vie pour conserver cet anneau. Il est convenu que l'on construira une cassette à quatre serrures et à quatre clefs, déposées entre les mains de quatre ordres religieux; que l'on mettra la cassette dans une prison de fer à grillages dont les magistrats auront chacun une clef. Le tout fut placé dans une chapelle pour laquelle on commanda un tableau au Pérugin. Ce tableau disparut. On l'a découvert il y a quelques années au Musée de Caen où il avait été envoyé sans discernement après la conquête, et ce tableau n'est que la contre-partie de celui de Raphaël. Le groupe d'hommes est à droite au lieu d'être à gauche.

Voilà dans quelles préoccupations l'art florissait à Pérouse. Pendant toute la durée de ces malheurs, de ces pestes, il était plus brillant qu'ailleurs. Ceci est contraire à tous les enseignements de l'histoire. C'est que les artistes, à force de souffrir et de contempler la ferveur des autres habitants, y participaient. C'est qu'il n'y a pas d'art sans vanité. Vous ne trouvez pas dans l'Ombrie un portrait ou un exploit comme à Ferrare; on voit sur les murs des œuvres de miséricorde. Il naît une spéculation dans l'école d'Ombrie : c'est la bannière.

Qu'est-ce que la bannière comme production de l'art? Dans les temps de souffrance, on ne voulait point dans les processions de bannière qui ne fût un chef-d'œuvre. Un chroniqueur de cette époque en donne l'histoire. Bonfigli vient avant Pérugin. Dans un jour de malheur il reçut l'ordre de faire une bannière. Comprenez-vous comment l'artiste passe les heures qui précèdent la mise à l'œuvre? Quand le peuple souffre et pleure, on demande aux artistes d'être les interprètes de la piété publique, de rendre des images devant lesquelles on puisse se sentir le cœur moins serré, non pas des bannières triomphales, mais des bannières suppliantes, qui gonflent les yeux de pleurs et non les âmes d'orgueil. (Bravos.)

Et si vous croyez que la bannière est une production de second ordre, allez à Dresde voir le chef-d'œuvre de Raphaël : une bannière! Il en a fait une autre pour la ville de Citta di Castello. Tous les élèves de Pérugin ont fait des bannières dans des temps de calamités publiques.

En 1599 survint une peste qui enleva plus de 80,000 hommes. Alors les deux villes de Pérouse et d'Urbin élevèrent deux emblèmes qui portèrent jusqu'au ciel le plus magnifique témoignage de la piété publique, pour devenir ensuite des emblèmes de fraternité, et les deux peuples se joignirent et allèrent ensemble vers leur lieu de pèlerinage. (Bravos.)

Je quitte à regret ce beau pays d'Ombrie, mais nous n'avons pas épuisé tous les genres de patronage. J'ai à vous parler encore de l'aristocratie, et si vous voulez m'accorder encore un quart d'heure, je traiterai ce point intéressant. (Bravos.)

Nous avons vu le patronage des démocraties, le patronage des mauvaises dynasties, des bonnes et saintes dynasties, ayant l'héroïsme, la piété, la richesse et le goût.

Maintenant, y a-t-il un État d'Italie où l'on trouve le patronage aristocratique?

Comme patronage aristocratique, le plus beau, le plus magnifique après celui de la Rome antique, est celui de Venise. Il commença de très-bonne heure. Venise avait une très-grande prospérité commerciale jointe à toutes les qualités de l'intelligence. C'était un peuple gouverné par des patriciens qui avaient la prétention de descendre des Romains. Dans les nobiliaires vénitiens vous trouvez des noms romains en tête de tous les arbres généalogiques, et ce ne sont pas des Romains d'un ordre inférieur, ce sont tout au moins des Scipion, des Fabricius. (On rit.)

Ah! ceci n'est pas ridicule, à cause de cette fierté romaine du patriciat de Venise, fierté romaine avec l'enthousiasme chrétien, fierté vis-à-vis des seuls ennemis.

Elle était grande l'attitude de ce patricien de Venise, lorsqu'il commandait sa galère, son armée. Chez lui, son attitude était toute différente. Quand un noble Vénitien, revenant vainqueur, demande à un peintre de faire son portrait, il se fait peindre à genoux. Il y trouve deux avantages. Il transmet à ses descendants son souvenir et son image, il donne une leçon à ses enfants. Quelque grande que soit la gloire qu'il rapporte à Dieu, il dit au maître : Mets-moi à genoux devant Dieu, devant la sainte Vierge, dans une attitude humble, car devant Dieu je suis humble, je ne suis plus devant l'ennemi. (Longs bravos.)

Représentez-vous tous ces braves patriciens de Venise, parcourez cet immense palais des doges où vous voyez à genoux tous ces vainqueurs de la guerre des Turcs, et vous vous rappellerez ce mot d'Horace : « Pour être grand devant le peuple il faut être petit devant Dieu! » C'est une attitude glorieuse et une attitude chrétienne. (Bravos.)

Si le patriciat vénitien se fût conservé tel jusqu'au bout, il eût été le plus grand patriciat du monde. C'était l'héroïsme entretenu par les sacrifices à la patrie, c'était la piété héréditaire, c'était la magnificence. Au XVIe siècle encore, on écrivait sur un palais de Venise cette inscription sublime : *Domine, non nobis, sed nomini Dei da gloriam!* — Et l'on voyait un doge monter en chaire et s'écrier : *Non timebo mala donec tu mecum eris*, et comme récompense de tout cela, au XVIe siècle, il y avait encore de l'héroïsme, héroïsme tout chrétien. Lors de la bataille de Lépante, le fameux Bragadin subissait le martyre à Candie; on l'écorcha tout vif, et pendant son supplice il ne prononça que des fragments du *Miserere*; il ne songeait qu'à l'adoration de Dieu; pas une fois il ne prononça le nom de Venise ou de saint Marc; il se sentait martyr de la chrétienté.

Mais tout ceci fut bouleversé. Outre les œuvres de la cité de Dieu, Venise a eu les œuvres de la cité du monde. Elle a eu aussi les œuvres de la cité du diable, et celui qui y a introduit ces œuvres c'est l'Arétin, nom effrayant à prononcer, qui fut puissant sur les lettres, sur les mœurs, plus puissant qu'un roi; ennemi mortel de tout ce qui était pur, ridiculisant l'idéal religieux, l'idéal ascétique, l'idéal artistique, et plongeant tout dans la dégradation.

En 1527 Rome est prise. Un grand nombre de fugitifs s'en échappent. Sur une barque, dans le port d'Ostie, se trouvent deux hommes, l'un à la figure impudente, l'Arétin, l'autre aux traits nobles et purs, Carafa qui sera pape.

Jusqu'à ce que Carafa arrive au trône pontifical, l'Arétin sera maître des destinées de l'Italie. Il s'établit à Venise. Les artistes lui demandent des inspirations. Il en avait déjà donné à Marc Antoine. Il trace à Titien cette règle mère : L'art doit avoir deux buts, satisfaire la dévotion par des images religieuses, satisfaire les passions par des images licencieuses. L'artiste qui ne poursuit pas ces deux buts est incomplet. Ceci est formulé dans un grand nombre de lettres dégoûtantes, nauséabondes. Et, chose incroyable, les artistes le suivent, et comme à Sienne, lorsque l'Arétin ouvre un gouffre, ils s'y précipitent.

Celui qui donna le signal fut Titien. Étudiez Titien dans les gravures avec date. Avant 1527, il a fait des tableaux qui ne déparaient pas les autels; ils sont à Sienne, à Vérone, à Venise. A dater de 1527, ce génie fécond, sinon élevé, devient impuissant; ses madones deviennent des femmes vulgaires, ses Saint-Jean deviennent des *facchini*.

L'Arétin forme un musée. Il prélève un impôt sur tous les artistes contemporains, et menace d'en dire du mal dans ses lettres, s'ils ne lui envoient des œuvres. Il menace les souverains. Le roi d'Angleterre lui fait un revenu, le roi de France le paye pour qu'on ne lui fasse pas un rôle désagréable pour son amour-propre au siége de Metz, Charles-Quint, son frère le roi de Portugal, lui payent des tributs. Tous les souverains de l'Italie se prosternent devant l'Arétin. Il occupe un palais à Venise, et n'a pas de frais d'hospitalité à faire, c'est le monde qui les fait pour lui.

Jamais depuis Aristote il n'y eut de dictature intellectuelle aussi forte, jamais il n'y eut de dictature aussi immorale, aussi délétère. C'est la plus grande peste qui ait jamais flétri le génie et les arts.

Pendant vingt ans elle désola Venise, jusqu'à ce que ce voyageur qu'avait porté la même barque que l'Arétin dans le port d'Ostie, s'assit sur le trône pontifical. L'avénement du pape Carafa fut le signal d'une magnifique régénération dans l'histoire des lettres et des arts; et quand on croit Arétin sur le faîte, on le voit tomber; et quand on demande où est sa tombe, personne ne peut répondre. Il a fallu chercher dans les registres d'une petite paroise de Venise pour trouver le lieu de sa mort et de sa sépulture. Triste et profonde leçon pour le philosophe!

Tous les peintres qui se sont associés à lui n'ont rien laissé. Les autres lui ont survécu. De ce nombre est Paul Véronèse.

Véronèse fut chargé de peindre la bataille de Lépante. Chez les Italiens, quand un grand événement survenait, il ne suffisait pas de le célébrer par des réjouissances publiques, l'art devait lui donner sa consécration. On voyait les peuples et les princes d'Italie demander de tous côtés s'il y avait un artiste digne de tracer sur la toile les souvenirs magnifiques d'une journée mémorable.

Pour la bataille de Lépante, on n'en trouva ni à Florence, ni en Lombardie, ni à Ferrare. Il s'en trouva un à Venise : ce fut Paul Véronèse. Il traça les portraits des généraux victorieux à genoux devant leur patron et leur patronne. C'est l'art vénitien qui expire, mais glorieusement, car Véronèse, malade au lit, apprend qu'il y a une indulgence attachée à une cérémonie religieuse; il se lève, y court, et meurt. L'école vénitienne meurt avec lui, et n'eût pu avoir une plus belle mort. (Bravo.)

Ce qui ressort de tout ceci est une leçon bien intéressante pour les artistes. Cela prouve qu'il est très-important de conserver sa dignité et celle de l'art. Quand on subit des influences, il est difficile d'échapper à une décadence qui éclate dans les types et dans les principes. Quand on demande à un artiste le portrait d'un homme ignoble, c'est pour lui une tâche malheureuse. De même, quand dans un pays se passent des scènes déplorables de violences, il est bien pénible pour un artiste de se rendre complice de la tyrannie et de tracer sur les murs des souvenirs flétrissants pour un peuple libre.

C'est une chose qu'il ne faut pas perdre de vue. Heureuses les écoles qui vivent toujours jeunes et dignes, sans se souiller de complicités honteuses ; heureuses les écoles mortes sans souillure; heureuses les écoles qui ont envoyé leurs artistes à l'étranger et qui n'ont eu à recueillir de ces belles colonies qu'un surcroît de gloire ! genre de mérite qu'on peut vous accorder, Messieurs ! Et je dirai en parlant de vos musées, heureuses les familles qui peuvent enseigner à leurs enfants le culte du beau et des gloires nationales, et les conduire devant les œuvres des grands artistes sans payer trop cher ce plaisir que donne le spectacle des magnifiques productions de l'art ! (Applaudissements prolongés.)

EXPOSITION PERMANENTE

D'OBJETS D'ART, AU CERCLE DU VAUDEVILLE,

Rue de l'Évêque, 22.

Il manquait à la Belgique, déjà si renommée par la splendeur de ses exhibitions triennales, une exposition permanente des œuvres de ses artistes. Cette idée va être mise incessamment à exécution. Les auteurs de ce vaste plan l'ont considérée à un double point de vue : l'idée utile, l'idée pratique. Il faut ouvrir de nouveaux débouchés aux artistes, cela est incontestable. Quelques sociétés particulières, — telles que l'*Institut des beaux-arts*, la *Philanthropie*, l'*Harmonie d'Ixelles*, etc. — font bien de temps à autre des expositions qui durent quelques semaines; mais à quoi servent-elles? Les unes ont pour base la charité, chose très-louable en soi, mais fort onéreuse pour les artistes qui sont obligés de *donner* au lieu de *recevoir*; les autres, disposant de ressources excessivement restreintes, achètent fort peu; elles manquent, d'ailleurs, de cet élément, ce véhicule puissant qui est la consolidation de tout : la publicité.

D'autre part enfin, les artistes sont livrés aux mains de la spéculation; il faut les en débarrasser. La spéculation tue l'art et éloigne les amateurs. Voici comment. Les artistes chargent souvent des *intermédiaires* de placer leurs tableaux; un prix est fixé, vite l'intermédiaire demande le double et quelquefois le triple à l'amateur. Celui-ci, effrayé, s'éloigne et n'achète pas. Premier préjudice causé à l'artiste par la cupidité de la spéculation.

En second lieu, l'intermédiaire est obligé de courir après l'amateur, tandis que la publicité la plus large, donnée à l'exposition, l'appellera au contraire là où il sera sûr de trouver un centre et un choix convenables. Pas un étranger ne viendra à Bruxelles sans visiter l'*Exposition permanente* à l'égal des monuments ou des choses curieuses de la capitale. Il fallait donc non-seulement centraliser, mais moraliser la vente; il fallait attirer et non pas repousser le consommateur, l'amateur, qui ne voit dans l'intermédiaire ou le marchand proprement dit qu'un ennemi mortel acharné à sa bourse. J'ai vu des gens acheter des tableaux 500 francs et les revendre deux mille après s'être frotté les mains. Je le crois bien! mais, pour nous, quand le commerce prend de ces allures-là, il change de nom.

A l'*Exposition permanente* du Cercle du Vaudeville, rien de tout cela ne se fera. Le prix indiqué par l'artiste sera le prix réel *et il ne sera majoré* en aucune façon. Voilà des conditions de succès et de moralité dont les artistes comprendront bientôt toute l'importance et toute la portée.

En France et en Allemagne, les expositions permanentes ont pris des développements considérables, et elles rendent annuellement des services incalculables. Voici comment un journal a apprécié les services qu'une telle exposition peut être appelée à rendre pendant les moments de crise.

Pendant l'année 1848, il y eut pour les artistes des mois entiers d'angoisse et de misère : les préoccupations politiques étaient si grandes que les amateurs, les amateurs les plus décidés, reculaient devant l'acquisition d'une œuvre d'art. En face des grands problèmes du salaire et du travail, qui, soulevant les masses, étaient pour le gouvernement autant de questions de vie ou de mort. Il ne pouvait efficacement venir en aide aux pacifiques artisans de la pensée; les ateliers s'encombraient de toiles, et les marchands refusaient un prix minime à l'œuvre la plus remarquable. Les peintres, ceux même dont le succès avait consacré le talent, vivaient dans l'inquiétude du lendemain; quelques-uns émigrèrent; les plus courageux avisèrent au moyen de sortir de la terrible situation où les mettait cette grande crise.

Nous les avons entendus agiter entre eux, à cette époque, la question d'une exposition permanente, qui, supprimant l'intermédiaire, les mît en rapport direct et constant avec les consommateurs, réveillât chez ces derniers, la curiosité et le goût des arts qui semblaient éteints, permît aux artistes de tirer de leurs travaux un fruit réel, tout en les donnant aux amateurs à un prix beaucoup moins élevé que les marchands ne le pouvaient faire.

Cette idée n'était point venue, comme on pourrait le croire, à quelques rapins souffreteux, elle fut embrassée avec chaleur par les artistes les plus éminents. Diaz, Alph. Giroux, Jules Dupré en étaient les promoteurs. Troyon, Couture, Rousseau, Roqueplan, ce pauvre Johannot, mort depuis, entraient dans cette combinaison et lui promettaient l'appui de leurs noms et de leurs réputations européennes.

Mais la réaction se fit dans les beaux-arts comme dans le reste; elle fut absolue. On voulut faire revivre les six mois qu'on avait passés en craintes chimériques, ou tout au moins exagérées; la peinture eut de nouveau ses débouchés, les ateliers revirent leurs flâneurs et leurs brocanteurs, et les artistes heureux d'être débarrassés de leurs préoccupations mercantiles, laissèrent les parasites s'engraisser de plus belle à leurs dépens.

C'est ainsi que l'exposition permanente des artistes resta à Paris à l'état de projet, fut abandonnée, puis oubliée. Nous sommes heureux de le voir reprendre à Bruxelles par le *Cercle du Vaudeville*. — Cette idée largement pratiquée sera fructueuse ; — elle popularisera le goût des arts, puisque l'entrée des salons sera gratuite ; — elle permettra un parallèle facile et constant entre les sommités artistiques de diverses nations, puisque les peintres et les sculpteurs de tous les pays y sont conviés; — elle assure à ces artistes un débouché de plus, et un débouché important : la situation géographique de Bruxelles y amène un nombre considérable d'étrangers ; les Russes, les Anglais, les Hollandais, les Allemands, qui vont dans le Midi, y séjournent, et l'Exposition, placée comme elle le sera, doit être nécessairement visitée par le plus grand nombre d'entre eux ; — de plus, les amateurs et les producteurs doivent trouver dans cette exposition des avantages matériels qui la leur rendront précieuse ; l'artiste fixera lui-même le prix de son œuvre.

Ce prix ne sera jamais *majoré*; l'administration, si ce tableau est vendu, ne se réserve qu'un droit bien minime, si on le compare aux bénéfices énormes que réalisent ordinairement tous les intermédiaires, marchands ou commissionnaires.

Nous ne saurions donc trop applaudir au projet de l'exposition permanente, appeler sur lui l'attention des artistes, et faire des vœux sincères pour qu'il soit promptement réalisé.



J. Stark pinx et del — Imp. 10, Passage du Prince.

LA SENTINELLE ARABE.

Voici du reste le réglement de cette Exposition et la lettre du Directeur, qui l'accompagne :

« Depuis longtemps j'ai senti la nécessité d'ouvrir aux artistes de nouveaux débouchés pour leurs productions. Seule, une *Exposition permanente* pouvait conduire à ce résultat. Cette idée va recevoir son exécution.

» Je suis persuadé qu'après avoir lu les conditions ci-jointes d'admission et le réglement d'ordre sévère qui sera observé, vous vous empresserez de vous associer à une mesure qui aura le double avantage de vous être utile et de populariser votre nom.

« L'administration générale du Vaudeville m'a nommé le Directeur de l'*Exposition permanente* qu'elle organise dans les vastes salons du *Cercle*; ces salons sont spacieux, bien situés et éclairés d'une manière convenable.

» Confiant dans votre approbation et votre concours, je vous prie d'agréer, monsieur, l'expression de mes sentiments distingués.

» Le Directeur de l'*Exposition permanente*,

» J. A. LUTHEREAU. »

RÉGLEMENT.

ARTICLE PREMIER. — L'Exposition permanente est gratuite. Il ne sera rien exigé de MM. les artistes pour le placement et le déplacement intérieurs des objets d'art envoyés à l'exposition du *Cercle*.

ART. 2. — Tout objet d'art envoyé à l'Exposition permanente reçoit en entrant un numéro d'ordre qui est collé sur l'objet même; il est inscrit sur un registre spécial; il en sera donné un *récépissé* au déposant, signé par l'*Administrateur général du Vaudeville*, lequel est responsable des dégâts, vols ou avaries commis dans l'établissement, sauf les cas de force majeure.

ART. 3. — Tout objet licencieux ou contraire aux mœurs sera expressément refusé. Le Directeur est seul juge des objets qui peuvent être admis.

ART. 4. — Aucun objet d'art ne pourra rester exposé plus de trois mois ni moins d'un mois au *Cercle*. Si cependant les propriétaires voulaient payer une indemnité mensuelle de 1 fr. 50 cent. par objet, ils pourraient les laisser pendant une année. Après ce délai, le Directeur a le droit de les renvoyer à leurs auteurs.

ART. 5. — Tout tableau ou objet d'art entrant à l'Exposition permanente, doit être accompagné d'une *déclaration écrite* du propriétaire, indiquant le prix, le sujet et les dimensions de l'œuvre envoyée, afin que ces diverses indications puissent être spécifiées exactement sur le registre de la Direction. — Aucun prix ne sera majoré.

ART. 6. — Le numéro d'ordre sera reproduit sur le *récépissé*. Aucun tableau ne pourra être retiré de l'Exposition avant l'expiration d'un mois, à moins que ce soit pour cause de vente. Si cependant l'artiste devait envoyer son œuvre à une Exposition quelconque, une réserve devrait être faite à cet égard, au moment même du dépôt. Il en sera fait mention sur le registre, et le Directeur y fera droit.

ART. 7. — Une simple remise de 10 pour 100 *sur la vente* sera la seule condition imposée au droit d'exposition dans les salons du *Cercle*. Il est bien entendu que cette légère rétribution devant servir à couvrir les frais d'administration, de placement, d'annonces, etc., *ne sera perçue que sur les objets vendus* par l'entremise de la Direction de l'Exposition permanente.

ART. 8. — Tout *récépissé* devra être exactement rendu au Directeur de l'Exposition permanente à la remise du tableau, ou, s'il est vendu, une quittance en due forme doit décharger l'Administration.

ART. 9. — L'Exposition sera ouverte au public tous les jours de 9 heures à midi.

Une publicité très-large sera donnée à cette combinaison artistique.

N. B. — *Le Directeur sera tous les jours au local de l'Exposition, de* 11 HEURES A MIDI.

Il ne nous reste rien à ajouter à cette combinaison, sinon que nous engageons tous les artistes à l'adopter sans réserve; ils y trouveront, sans aucun doute, des avantages sérieux.

Vte H. DE R.

NOTES D'UN AMATEUR

SUR QUELQUES TABLEAUX

DU MUSÉE DE PEINTURE DE BRUXELLES,

POUR SERVIR A LA RÉDACTION D'UN LIVRET.

(*Suite et fin.*)

TABLEAUX ANCIENS.

JEAN DE MAUBEUGE OU MABUSE.

M. Waagen et le livret du Musée appellent ce peintre Jean Gossaert. Je le veux bien ; mais ce nom, où l'a-t-on trouvé? Sur quel tableau, dans quel document, dans quelles archives l'a-t-on déterré ? C'est ce que mes recherches n'ont su découvrir.

M. Nieuwenhuys, dans sa *Description de la Galerie des tableaux de S. M. le Roi des Pays-Bas* (Bruxelles, 1843), dit, sans apporter de preuves à son assertion, que Jean de Maubeuge naquit en 1492 et qu'il mourut vers 1557.

M. Alfred Michels, *Histoire de la Peinture flamande et hollandaise*, assure qu'il tenait déjà le pinceau avant 1495. Le même auteur avance qu'en 1495 il peignit le portrait des enfants de Henri VII.

Le livret du Musée, édition de 1817, dans sa notice, lui donne pour date de naissance l'année 1499. L'édition de 1851 porte 1468.

M. De Laet, dans son catalogue du Musée d'Anvers, produit les dates suivantes : 1740-1532.

Le livret de 1809 mentionne seulement la date de sa mort : 1562.

Descamps assure très-étourdiment qu'il est né en 1496, et Fiorillo l'imite.

M. Waagen s'appuie fort judicieusement sur le portrait de ce maître, gravé par J. Wierix et publié par Théodore Galle, à Anvers. On lit sur ce portrait que Mabuse mourut à Anvers le 1er septembre 1532 et qu'il fut enterré dans l'église Notre-Dame en cette ville. Or, ce peintre fit le portrait du jeune prince Henri, alors que celui-ci pouvait avoir sept ans, comme on peut s'en assurer en voyant ce célèbre tableau à Hampton Court. Le prince naquit en 1492, de sorte que cette peinture appartient à l'année 1499 et non 1495, comme l'avance M. Michiels et beaucoup d'autres avec lui. M. Waagen remarque que ce tableau décèle déjà un artiste complétement formé, de manière qu'on peut hardiment admettre qu'à cette époque notre peintre pouvait avoir environ trente ans, ce qui ferait remonter l'année de sa naissance vers l'an 1469.

Voilà presque tous les doutes levés, et l'on doit considérer comme à peu près certaine la date de mort donnée par M. Waagen.

C'est Mabuse qui, le premier d'entre les artistes belges, représenta des sujets mythologiques. Il excellait dans la connaissance du nu et de l'anatomie. Contrairement à ce qu'on a cru jusqu'aujourd'hui, Mabuse a peint beaucoup de portraits, et l'Angleterre en possède un grand nombre (*Guicciardini's Account of the ancien flemisch School of Painting*. London, 1795).

On a fait mourir ce peintre dans les prisons de Middelbourg. Or, on vient de voir qu'il mourut à Anvers en 1532.

Le Christ chez Simon le Pharisien, tel est le sujet du tableau de Mabuse.

Le Christ est assis à la table de Simon, à droite et sur le devant du tableau. La Madeleine, dans une position naïve, se glisse sous la table et se met en devoir de laver les pieds du Sauveur. A l'autre coin est Judas, qui regarde l'action de la Madeleine et sourit d'un air de mépris et de dédain. Sur le

dernier plan est une autre table, où sont assis quelques-uns des disciples du Christ, entre autres saint Jean et saint Pierre. La scène se passe au milieu d'une architecture qui rappelle le style de la Renaissance. Sur le volet droit est figurée *sainte Madeleine conduite au ciel par un ange,* et non pas l'*Assomption de la Vierge,* comme M. Waagen le dit par erreur. Le volet gauche représente la résurrection de saint Lazare. Dans le volet droit on voit saint Bernard, à genoux, sur le premier plan. Je ne sais ce qui a pu donner l'idée de croire que ce personnage est saint Bernard ; pour moi, je pense que c'est tout simplement le portrait du donateur; l'écusson que l'on voit sur le tapis ne contribue pas peu à me fortifier dans cette opinion. La devise de l'écusson est : *cum moderamine.*

Le livret dit que ce tableau provient de l'abbaye de Dieleghem, où M. Waagen prétend qu'il était déjà connu comme l'œuvre de Mabuse. Je ferai cependant observer que Descamps, qui visita cette abbaye vers le milieu du dernier siècle, n'en fait aucune mention et qu'il parle du *Martyre de saint Blaise* (*), par Crayer, d'une *Assomption* de Janssens, d'une *Nativité* de Van Loon et d'une *Adoration des Mages,* par Van Orley, tandis qu'il ne dit pas un mot du *Christ chez Simon,* qui était cependant de nature à attirer ses regards autant et plus peut-être que les œuvres qu'il vient de citer. La beauté de l'architecture a fait penser à beaucoup de personnes que Mabuse a dû faire ce tableau à son retour d'Italie ; M. Waagen croit le contraire et dit qu'il est le dernier ouvrage du maître avant son départ pour le berceau des arts.

M. Alfred Michiels, dans son *Histoire de la Peinture flamande et hollandaise,* tome III, page 67, exprime des doutes sur l'authenticité du tableau de Mabuse. Cet écrivain n'a probablement pas examiné attentivement cette œuvre d'élite qui forme un des joyaux de notre Musée. Les meilleurs critiques et mieux que cela, le public, sont généralement d'accord pour reconnaître Mabuse comme le seul homme capable d'avoir exécuté cette peinture si extraordinaire et si parfaite.

Puisque j'ai cité M. Waagen, je rappellerai que cet auteur judicieux affirme que les tableaux représentant le *Jugement rendu par Cambyse sur le juge inique et l'Exécution de ce Jugement,* lesquels ont été jusqu'aujourd'hui attribués à Antoine Claeyssens, sont de Mabuse. La note de M. Waagen, à ce sujet, est curieuse; on la lira sans doute avec intérêt :

« C'est manifestement à la même main (de Mabuse) qu'ap- » partiennent, ainsi que nous nous en sommes convaincu par » une minutieuse comparaison de toutes les parties, les deux » tableaux de la même collection (celle de l'Académie de » Bruges) qui représentent le *Jugement rendu par Cambyse* » *sur le juge inique* et l'*Exécution de ce Jugement,* lesquels » jusqu'à ce jour ont été d'une manière inconcevable attribués » à Antoine Claeyssens. Car nous savons historiquement que » ce peintre mourut à Bruges en 1613, et plusieurs de ses ou- » vrages, qui se conservent dans cette ville et qui portent son » nom et l'indication des années où ils ont été peints, prouvent » qu'il a fleuri pendant la seconde moitié du XVI[e] siècle, » époque à laquelle ces ouvrages correspondent dans toutes » leurs parties, autant qu'ils diffèrent des deux peintures dont » nous venons de parler. Sur le panneau qui représente le » jugement de Cambyse, on lit très-distinctement le millésime » de 1498, tracé en gros caractères; cet ouvrage remonte donc » à une époque bien antérieure à celle où Antoine Claeyssens » naquit. Comme dans ce millésime, le chiffre 4 est encore » figuré par la forme gothique d'un 8 ouvert à la partie infé- » rieure, on a lu jusqu'à présent 1598 au lieu de 1498; et c'est » à la première de ces deux années que le catalogue de 1845 » rapporte l'exécution de ce tableau. Mais c'est à l'année 1498 » que le caractère de ces peintures nous ramène directement; » les costumes sont de cette époque, à laquelle appartiennent » aussi la conception naïve, décidément réaliste et encore en » harmonie avec le style de Van Eyck, ainsi que la minutie de » l'exécution, et enfin le coloris vigoureux, gras et chaud de » cet ouvrage. »

Il me semble que cette opinion hardie vaut bien la peine qu'on l'étudie; il serait bon que les nombreux artistes-écrivains que Bruges possède élucidassent la question (*).

La Vierge et l'Enfant Jésus, que le livret attribue à Mabuse, n'est pas de lui. C'est là une opinion généralement reçue maintenant et dans laquelle un examen attentif ne peut que fortifier l'amateur. Quelques écrivains ont pensé que la Vierge était le portrait de la marquise de Vere, à la maison de laquelle le peintre était attaché. C'est une erreur; le tableau dont il s'agit est à la Pinacothèque de Munich.

JACQUES GRIMMER ET NON GRIMNER.

Histoire de la vie de saint Hubert. M. Ed. Fétis, dans une note qu'on lit dans sa *Légende de saint Hubert,* dit que la vision de ce saint a fourni à Jacques Grimmer le sujet d'un tableau à volets, qui se trouve au Musée de Bruxelles. C'est là une erreur du livret, dans laquelle M. Fétis est tombé à son tour. Le *Journal de Bruxelles,* dans son n° du 28 novembre 1846, rectifie cette erreur. Voici, selon l'auteur de cette rectification, le véritable sujet de ce tableau.

C'est la vie de saint Eustache et de Théopiste, son épouse, avec leurs deux fils Agapis et Théopiste, qui tous ont souffert le martyre sous l'empereur Adrien. Les légendes de Rosweidius s'expriment de la manière suivante sur le compte de ces saints personnages :

Eustache, cet illustre Romain, était grand amateur de la chasse ; il arriva un jour, à peine avait-il lancé ses chiens, qu'un cerf d'une taille extraordinaire s'offrit à ses regards, portant un crucifix entre les branches de son bois. En même temps une voix se fit entendre qui l'invitait à embrasser le christianisme.

Poursuivi de ce chef, il dut fuir, et dans sa fuite il souffrit des maux incroyables. Pour comble d'infortune, il perdit sa femme, et ses deux fils lui furent cruellement enlevés par des loups.

Plus tard, l'empereur ayant besoin de l'expérience de cet homme de guerre, le fit partout rechercher et le plaça de nouveau à la tête de son armée. Pendant l'expédition qu'il fit alors, il eut le bonheur de retrouver son épouse et ses enfants, et, ayant remporté la victoire sur les ennemis de l'empire, Eustache fut reçu à Rome avec les plus grands honneurs.

Quelques jours après, on voulut le contraindre à sacrifier aux idoles, pour remercier les dieux de la victoire qu'il venait de remporter; mais il s'y refusa avec courage. Ayant donc été condamné aux bêtes, lui et sa famille, et, par une grâce surnaturelle, n'ayant reçu aucune blessure, ils consommèrent leur martyre dans un bœuf d'airain embrasé.

Dans le tableau qui nous occupe, on voit toute la vie d'Eustache, rien n'y manque, et à part l'épisode du cerf, je m'explique difficilement l'aplomb avec lequel le livret a induit si longtemps le public dans une profonde erreur. Une inspection superficielle du tableau de Jacques Grimmer aurait mis les rédacteurs de l'explication en garde contre leur propre légèreté.

En faisant connaître la vie de saint Eustache, le *Journal de Bruxelles* ajoute que la même erreur existe à l'égard d'une gravure d'Albert Dürer, qui représente la même vision et que ce savant graveur a fait paraître sous le nom d'Eustache. Ce-

(*) Serait-ce le *Martyre* du Musée de Bruxelles, ou celui du Musée de Gand ?

(*) Les *Inventaires des objets d'art de la province de la Flandre occidentale,* publiés cette année, attribuent ces tableaux à Bartholomé de Milan. Je n'ai trouvé nulle part le nom de cet artiste.

pendant, cette gravure passe généralement parmi les amateurs comme représentant saint Hubert (*).

Ce triptyque est un bel ouvrage, conçu avec naïveté et traité avec une exquise délicatesse de pinceau.

MARTIN VAN VEEN, DIT HEEMSKERK.

Le Seigneur succombant sous le fardeau de sa croix. Ce tableau porte la date de 1551 sur le panneau qui représente saint Bernard recevant dans ses bras le corps du Christ. C'est un morceau précieux ; mais il est à remarquer qu'il fut fait au retour d'un voyage de l'artiste en Italie, voyage dans lequel il perdit les naïves traditions de l'École flamande.

JOACHIM PATENIER.

La Vierge aux sept douleurs. Bien que cette œuvre porte l'ignoble monogramme connu (**), je suis porté à croire que ce n'est qu'une copie maladroite d'un tableau perdu. La figure du Christ ne manque pas d'intention, et celle de la Vierge respire une douleur assez bien sentie ; mais, en général, c'est une composition exagérée, dont on pourrait peut-être louer la couleur si elle était moins lourde. C'est, avec la *Fuite en Égypte*, qui se trouve au Musée d'Anvers, le seul tableau que l'on ait officiellement attribué au célèbre ami d'Albert Dürer en Belgique.

JEAN SCHOREEL.

L'*Adoration des Mages* ne me semble pas digne du talent de ce remarquable peintre. Une particularité assez bizarre, qui témoigne de la naïveté de nos vieux peintres et qui se retrouve dans beaucoup de tableaux anciens, signale ce travail : un des mages porte au cou une chaîne d'or, à laquelle est suspendue une croix.

JEAN SWART OU VREDEMAN.

Le portique du fond n'est pas de l'architecture gothique, comme l'affirme le livret, c'est du roman très-pur. Cette partie du tableau doit avoir été faite d'après nature.

JEAN VAN CONINXLO.

Dans le tableau des *Noces de Cana*, sur la chaise d'un des docteurs, on lit : JAN VAN CONINXLO ; ce qui me permettra de corriger deux fautes que la tradition nous a léguées, attendu que, jusqu'à présent, nous avons vu les biographes appeler ce peintre *Gilles van Cooninxloo*.

HUGO VANDER GOES.

L'*Adoration des Bergers*. Œuvre assez bizarre et que distinguent deux choses : le personnage de la Vierge et l'architecture. Le reste est sans goût. La Vierge soulève délicatement le voile qui recouvre l'enfant Jésus ; ce dernier est peint avec une extrême négligence. Les cheveux de la Vierge, légèrement touchés, retombent en boucles d'un blond ardent sur une longue tunique bleue à plis, d'une grande vérité. Le profil du visage est charmant, sauf une légère contraction dans la bouche.

A gauche, on voit deux bergers porteurs de figures communes et d'un dessin peu correct, surtout dans celui qui est agenouillé. L'expression du visage de l'autre démontre fort bien une anxieuse curiosité de voir l'enfant que la Vierge découvre. A droite, un berger pose un genou en terre ; ce personnage est malheureusement placé et est également porteur d'un visage trivial. Peut-être le peintre, pour mieux faire ressortir la grâce divine de la Vierge, a-t-il voulu l'entourer de contrastes. Au fond, à droite, ruines bien jetées d'un couvent par où arrivent quelques personnages. Au fond, une ville qui, d'après les mœurs des artistes de l'époque, pourrait fort bien être la ville qui vit naître Vander Goes ou tout autre endroit préféré. Au deuxième plan, agneaux et bergers devant un feu. Ceux-ci regardent un ange qui s'ouvre un passage dans le ciel ; ce détail est mal peint. Tout le fond est d'un bleu-vert et se termine par une montagne qui abrite la ville. Il y a dans les détails de l'architecture des arabesques peintes avec goût. Cette œuvre ne rappelle en rien la douceur et la correction du maître de Vander Goes ; aussi suis-je porté à croire qu'elle n'est point sortie de la palette de son disciple, et que c'est là le travail de quelque élève obscur qui s'est inspiré de son maître sans avoir pu arriver à sa hauteur.

Le livret dit que Vander Goes est né à Bruges et qu'il florissait en 1480. M. Schayes, dans ses renseignements sur T. Stuerbout, nous apprend, en parlant de Vander Goes, que ce dernier est né à Gand. C'est ce qui est constaté par le texte suivant : « Daer vaer hem ende zynen kinderen vergouwen » ende betaelt heeft, ter estumacien ende scattingen van eenen » der notabelsten scildere die men binnen den lande hier om- » trent wiste te vindene, die gheboren is van der stad van » Ghendt, ende nu wonechtig es in den Rooden-Clooster in » Zuenien. » On sait, à n'en pas douter, que l'élève de Van Eyck dont il s'agit, mourut dans un âge avancé, au monastère de Rouge-Cloître (*Rooden-Clooster*), dans la forêt de Soigne.

G. VAN DER WEYDEN.

Si l'*Adoration des Bergers* peut être apocryphe, en revanche plusieurs tableaux attribués par le livret à des maîtres inconnus, sont de G. Van der Weyden, y compris un tableau décoré du nom de Gérard Van der Meeren. C'est à l'œil vigilant de M. Waagen que l'on doit cette découverte, bien que déjà un grand nombre de connaisseurs eussent exprimé des doutes sur l'authenticité du Van der Meeren, lequel n'a certes pas perdu de valeur en devenant un Van der Weyden. Ce tableau représente l'*Assomption de la Vierge* et est porté sous le n° 593. Je ne crois pas inutile d'en donner une description un peu détaillée ; on verra que le célèbre Brugeois était doué d'une imagination fertile et non dépourvue d'une certaine bizarrerie.

Ce tableau est riche de composition. Tout le bas est traité avec grand soin, autant sous le rapport du dessin que sous celui du coloris. Le haut laisse beaucoup à désirer, par suite de dégradations nombreuses. La richesse de quelques détails rappelle le pinceau si minutieux des Van Eyck. La brillante dalmatique du personnage placé à gauche du tombeau vide, offre de grandes ressemblances avec la robe bordée de pierreries que l'on voit à Gand au-dessus de l'*Adoration de l'Agneau*, sur les épaules de Dieu le Père. Les figures de cette œuvre sont admirables de caractère et d'une grande pureté d'exécution ; il est facile de voir que l'artiste a consacré à cette partie de son travail des soins particuliers : la finesse des cheveux, de la barbe, des linéaments du visage et des extrémités des doigts, en sont des indices certains. La couleur doit avoir perdu de sa force, car la plupart des figures sont empreintes d'une teinte terreuse. On voit au fond le cercueil de la Vierge porté par des prêtres ; des soldats tombent à la renverse, comme les idoles au passage du *Bambino*. Sur le devant, des lis, des œillets et des coquelicots sont reproduits avec une naïve intention et beaucoup de délicatesse. Un fait curieux est à signaler dans cette composition : la Vierge est soutenue par le Christ et par le Saint-Esprit sous la forme d'un homme. A droite et à gauche de ce groupe, des anges font de la musique.

(*) L'article d'où je tire les renseignements qui font l'objet de cette note, est signé T.

(**) Dans son *Histoire de la Peinture flamande et hollandaise*, M. Alfred Michiels a eu le courage d'appeler la chose par son nom. Je renvoie le lecteur à ouvrage susmentionné, tome III, pages 144 et 145.

Les panneaux représentent les donateurs agenouillés, au-dessus desquels voltigent des anges tenant des écussons, dont l'un est surmonté d'un crucifix (*).

Le même sujet existe encore au Musée, composé de la même manière et sortant évidemment de la même main; il est porté au n° 397, *maîtres inconnus*.

Les autres tableaux de Van der Weyden sont : 1° un portrait d'homme sous l'invocation de saint Jacques, et 2° un portrait de femme sous le patronage de sainte Catherine; ils portent les n°s 402 et 403, *maîtres inconnus*.

Il est réellement bien à désirer que l'administration actuelle du Musée, qui fait preuve de sollicitude, mette un peu d'ordre dans cet amas d'inexactitudes qui trompent si grossièrement le public.

Les tableaux cotés n° 344 à 354, au nombre de onze, sont attribués avec vraisemblance à Goswin Van der Weyden, à l'exception toutefois du n° 346, *Tête de femme en pleurs*, qui paraît peint par le père le Goswin, fils de Roger le Vieux, car il est reconnu aujourd'hui que les Van der Weyden sont au nombre de trois.

Un autre tableau attribué à un peintre inconnu, dans le livret, paraît être positivement de Goswin. Il porte le n° 364 et mérite une mention particulière.

Ce tableau a deux sujets : à gauche l'Adoration; à droite la Circoncision.

1er sujet, l'*Adoration :* Dans une espèce de hangar se trouve la Vierge, ayant devant elle l'Enfant couché sur les plis de sa robe. Trois anges adorent le divin Enfant; au milieu un personnage, couvert de vêtements sacrés, est agenouillé et récite une prière qui, à la manière gothique, est tracée sur le tableau près de la bouche du personnage. A gauche du hangar, saint Joseph semble se coucher derrière un mur; au fond se voient un paysage manquant de perspective et un ange annonçant la venue du Rédempteur à deux bergers. Au fond, à gauche, trois petits anges tiennent une banderolle sur laquelle se trouvent écrits les mots : *Gloria in coelis Deo.* Le fond de cette partie du tableau est désagréablement coupé, en tous sens, de citations latines qui nuisent à l'effet général.

2e sujet, la *Circoncision.* Figures très-belles et très-vivantes. On remarque le visage du prêtre qui tient un vase; c'est d'une vigueur, d'une vérité et d'une expression qui décèlent une touche exercée. Une figure de femme est aussi très-gracieusement peinte.

Le haut du tableau est coupé par un ornement gothique, sur lequel se trouve un ange qui distribue deux couronnes de fleurs rouges et blanches à une jeune fille et à un jeune homme. L'ange est bien composé; les plis de sa tunique sont tout à fait dans le goût de Hemling; les jeunes gens sont aussi fort naïvement posés. Toute cette partie du tableau est empreinte du génie de l'école de Bruges. Les plis de la robe de la Vierge sont moins heureux; la tête est fraîche, gracieuse et penchée légèrement, comme c'est du reste l'expression traditionnelle des Vierges de l'époque. L'Enfant n'est pas heureux; il semble rapporté d'Italie, où les peintres primitifs, en essayant de peindre la vérité, avaient transmis à leurs élèves l'habitude de reproduire sur leurs tableaux un véritable petit monstre. Les anges sont bien groupés; la figure du premier, à l'avant-plan, est trop longue de profil.

Ce panneau perd beaucoup à n'être pas placé à la portée des yeux. Il serait à désirer qu'il fût posé plus bas. Pas de date, pas de marque, pas d'indices. Architecture finement peinte et composée avec goût. Le tableau s'écaille en divers endroits.

(*) M. André Van Hasselt, à qui la Belgique doit tant de travaux utiles, a dit longtemps avant M. Waagen, que ce tableau était de Goswin Van der Weyden et qu'il fut fait pour l'abbaye de Tongerloo. (Voyez *Recherches sur les Van der Weyden*, Renaissance, t. IX.)

Les n°s 345 et 354, représentant le *Christ en croix* et *les Disciples et les saintes Femmes qui s'éloignent du sépulcre*, toujours de Goswin Van der Weyden, offrent une particularité qui n'a pas encore été signalée. Dans le fond du tableau portant le n° 345, on voit une église s'élever du sein d'une ville, avec un clocher rhénan et une coupole avec ses deux tours au-dessus des transepts. Les transepts sont arrondis et une galerie circulaire règne sans interruption autour d'eux et de l'abside. C'est, à ne pas s'y tromper, l'église des Saints-Apôtres de Cologne.

Dans le n° 354, la même ville se voit au fond du tableau, mais prise d'un autre point de vue, qui ne permet plus de voir l'église des Saints-Apôtres. Donc notre Goswin visita Cologne et même, à bien examiner ses œuvres, il ne revint pas des bords du Rhin sans rapporter quelques traditions des peintres allemands.

Le n° 352, également attribué à Goswin Van der Weyden et représentant la *Circoncision*, laisse lire sur le bord d'une nappe d'autel les mots : TE BRVESELE. Le commencement de l'inscription manque et permet de supposer avec raison qu'elle commençait sur un autre tableau qui aura été séparé de celui-ci. Cette perte est fâcheuse, car nul doute que l'inscription entière eût jeté une vive lumière sur ce Goswin Van der Weyden, qu'on a eu bien du mal à arracher des limbes de l'oubli.

JEAN VAN HEMSEN ou HEMESSEN.

Le livret appelle cet artiste Van Hemmisten, c'est une faute; ce peintre n'existe pas : remplacez-le par Van Hemsen ou Hemessen, qui, bien que né à Anvers, fait partie de l'École hollandaise à cause de son long séjour à Harlem, d'où quelques biographes le font originaire. Van Hemsen est un imitateur d'Albert Dürer. Son tableau, la *Descente de Croix*, est signé d'un H sur une tablette; le V est caché.

BERNARD VAN ORLEY.

La *Sainte Famille*, marquée n° 359, n'est évidemment pas de cet élève de Raphaël. Quant au *Jésus-Christ mort, au milieu de saints personnages*, c'est un adorable morceau pour le sentiment. Je le crois authentique, malgré l'absence de signature et les doutes de quelques connaisseurs.

LAMBERT VAN NOORT.

Il fut reçu en 1547 à l'Académie d'Anvers; on le croit mort en 1573. Beaucoup de biographes l'ont appelé Van Oort. L'orthographe des noms de nos peintres a toujours été cruellement estropiée par les étrangers; il ne faut pas que nous-mêmes nous donnions l'exemple d'une légèreté que nous critiquons à bon droit chez les autres.

Auteurs inconnus.

N° 367. *La Vierge et l'Enfant Jésus*. Tableau d'une couleur terne; les figures sont froides. Le volet de droite représente sainte Barbe et non sainte Cécile, comme le dit le livret. L'architecture est achevée avec assez de soin. Absence totale de coloris et dessin sans goût. Pas de signature, pas de date. L'embrasure n'est nullement gothique, comme nous l'apprend l'auteur de la notice du livret; c'est de l'époque de la Renaissance. Du reste, le livret a pris le parti de confondre tous les ordres d'architecture au profit du gothique.

N°s 372 et 373. *Deux volets représentant deux religieux entre deux colonnes*. Je ferai observer à l'auteur du livret que ce sont des religieuses ! Dans le premier tableau, l'une des re-

ligieuses tient une crosse, l'autre un livre. Au-dessus de la première, dans l'entablement, se lit : S^TA GERTRVDIS AB. Au-dessus de la seconde : S^TA SCOLASTICA AB.

Ce tableau est noir et enfumé. A travers le vernis du temps il est facile de voir que la couleur est lourde. Les détails d'architecture sont nombreux, les colonnes surchargées d'arabesques et peintes en rose. Sur la colonne du milieu j'ai trouvé le monogramme du peintre : W. V. G. Le pendant représente également deux religieuses, au-dessus desquelles se trouve écrit : S. KVNEGVDVS AB. et S. WALBVRGIS. AB. Au milieu de la colonne on lit la date de 1530, avec le *pinxit* figuré par les lettres PT, et qui complète la signature de l'artiste. Ces œuvres sont médiocres : on devrait les exclure du Musée.

N° 377. *La Vierge et l'Enfant Jésus.* M. Waagen attribue ce tableau à la première manière de Quentin Metsys ou Messys, comme l'écrit cet érudit distingué : « La tête de la Vierge, » dit-il en parlant de ce tableau, révèle déjà moins de maturité de sentiment et l'absence de cette délicate finesse de traits que le maître sut donner plus tard à cette figure. »

N° 380. *Adoration des Bergers* et non pas *des Mages*, comme l'assure le livret.

Cette *Adoration des Bergers* fait partie d'une collection de six tableaux de même dimension, qui se trouvent au Musée et que le livret déclare appartenir à l'école allemande, en disant plus loin que certaines figures rappellent les fresques de Jules Romain, ce qui tendrait plutôt à les classer dans l'école italienne. Cette *Adoration* porte une inscription curieuse, qui pourra mettre des travailleurs plus patients que moi sur la trace de son auteur, lequel l'est également des cinq autres sujets. Voici cette inscription : A° NAT. MIL° QVADR° GLO INCEPIT. Le monogramme GLO est évidemment le nom du peintre, car on ne peut supposer que ce soit l'abréviation de *Glorioso* ou de *Gloriosæ*. Dans ce dernier cas, où serait le sujet du verbe? J'ai vainement cherché à m'éclairer à cet égard, d'autres seront peut-être plus heureux que moi. A ce sujet, pourquoi le catalogue du Musée ne donne-t-il pas tous les monogrammes, toutes les dates, tous les signes quelconques qui se trouvent sur les tableaux anciens? Croit-on que cela n'engagerait personne à faire des recherches historiques, dont quelques-unes pourraient être couronnées de succès et jeter de nouvelles clartés sur les œuvres de nos vieux maîtres?

N° 385. *Deux tableaux dans un même cadre.* Ce sont deux volets d'un tableau perdu, lesquels représentent les portraits des donateurs et des membres de leur famille.

N° 396. *La Sainte Cène.* Ce cadre contient deux sujets séparés par une colonne. A droite, 1er sujet, la *Sainte Cène ;* à gauche, 2e sujet, le *Christ lavant les pieds aux apôtres.*

1er sujet, la *Sainte Cène :* Les apôtres sont assis autour de la table, Jésus-Christ au milieu ; son apôtre bien-aimé est sur ses genoux, couché à la manière des enfants. En face du Christ et le dos au spectateur, on reconnaît Judas à sa chevelure rousse. Le Christ tient le pain et semble dire : *Ceci est mon corps.* Les figures, quoique grossières, ont en général de l'expression. Celle du Christ, entre autres, est d'une grande perfection et d'un beau caractère; elle se détache sur un fond rouge. A droite, l'on voit une religieuse à genoux; c'est probablement le portrait de la donatrice. A terre, figure un vase de cuivre, rappelant assez bien la forme des anciennes poteries flamandes.

2e sujet, *Jésus-Christ lavant les pieds aux apôtres.* A droite, cinq apôtres, parmi lesquels se trouvent saint Jean et Judas, qui tient sa bourse à la main. Saint Jean paraît faire un geste d'étonnement, en même temps que de reproche. Au milieu, le Christ plus pâle que dans le sujet précédent, lave les pieds de saint Pierre, dont la figure est très-belle et respire une respectueuse affection. A gauche, deux apôtres vigoureusement traités; au fond, deux autres causent, un troisième, d'un aspect malade, s'appuie contre le soubassement d'une colonne. Le fond est meublé d'une architecture simple; au-dessus d'un entablement, on distingue difficilement dans une niche la statuette de Moïse tenant les tables de la loi. Dans le soubassement de la colonne qui sépare le tableau, se trouve marquée, en traits assez gros, la date 1534. Du reste, pas de monogramme.

Quoique cette œuvre ait du mérite, le dessin et la couleur en sont lourds. Le style ne manque pas d'une certaine élévation.

N° 399. *Portrait d'une femme en prières.* On y lit, renfermées dans quatre cercles, aux quatre coins, les inscriptions suivantes : dans le premier cercle, la lettre K; dans le second, la lettre C ou G ; dans le troisième, le mot ANO, et dans le quatrième, la date 1547. Au-dessus du portrait, on lit : ÆTATIS SVAE XXIII. Je crois pouvoir attribuer ce portrait à Guillaume Key, né à Breda en 1520, reçu à l'Académie d'Anvers en 1540, et auteur du portrait du duc d'Albe. On sait que pendant qu'il faisait ce portrait, le duc s'entretint devant lui de la condamnation du duc d'Egmont. Key reçut une impression si terrible de cette conversation, qu'il en mourut le jour même de l'exécution du comte d'Egmont. G. Key avait un pinceau moelleux et poétique.

N° 412. *Portrait d'une dame en costume du XVIe siècle.* Or, ce portrait porte la date de 1631. C'est donc du XVIIe siècle qu'il fallait dire.

Supplément.

FERDINAND BOL.

Portrait. Signé : F. BOL. f. 1660. A côté de cette signature, se lit le nom de REMON. Je ne sais ce que ce nom veut dire.

THIERRY STUERBOUT.

Descente de Croix, n° 573. Ce tableau est attribué erronément par le livret à Hemling. Voici ce que j'écrivais en 1845, à un de mes amis, sur ce tableau :

« Le cadavre du Christ occupe le milieu du tableau. Derrière lui, sa mère tombe évanouie dans les bras des saintes » femmes. A droite, le Christ est soutenu par un personnage » habillé de rouge. A gauche, un vieillard vêtu du costume de » grand prêtre, tient le linceul ; à l'extrême gauche, une femme » prie et se tord les bras; on doit reconnaître dans ces personnages Nicodème, Joseph d'Arimathie, la Madeleine et ceux » enfin qui assistèrent à cette douloureuse cérémonie, mais il » faut avouer qu'ils sont étrangement représentés. A l'extrême » droite, une femme se bouche le nez avec un morceau d'étoffe qui tombe de son chaperon; près de cette femme, un » personnage regarde le corps du Christ de côté. Derrière la » Vierge évanouie, on voit saint Jean. Le fond du tableau représente, à droite, une porte de ville, contre laquelle se » trouve adossé un bâtiment avec une tour ; au milieu du tableau, maisons, jardins et église. A gauche, une montagne » avec une espèce de château-fort au sommet, vers lequel se » dirigent des hommes et des femmes. A l'avant-plan, le pied » de la croix et à terre une tête de mort.

» L'aspect général de ce tableau est froid. La Vierge tombe » d'une manière peu naturelle. Sa figure n'est nullement altérée, et l'insensibilité de son bras dénote seule son état. Le » corps du Christ est affreux; à part cette couleur de parchemin et de bois sculpté, il est aminci et amaigri au delà de » la vérité. Sa figure bleuie n'a rien de cette divinité que les » maîtres de l'École flamande s'attachaient tant à répandre

» sur la physionomie de l'Homme-Dieu. Au contraire, les traits » de son visage sont d'une grande trivialité. — La tête du » saint Jean est belle, elle rappelle le saint Jean de Van » Orley, par son caractère et sa carnation. La femme de » droite, qui se bouche le nez avec une expression de dédain, » est bien traitée comme dessin; le personnage qui l'accom- » pagne est peint franchement; sa face d'une couleur brunâtre » exprime aussi un sentiment peu en harmonie avec la gran- » deur du moment. Le personnage qui tient la tête du Christ » a un aspect doctoral, qui est aussi peu fait pour la scène : à » gauche, la femme qui pleure, prie et se tord les bras, est » traitée avec beaucoup de grâce; on y retrouve le caractère » dominant des œuvres de Hemling; c'est sans doute ce qui » aura fait croire le tableau peint par lui. Les plis inondent sa » robe, une espèce de guimpe couvre le haut du visage; sa » taille est bien prise et accuse un corps gracieusement dessiné.

» Ce tableau, selon moi, ne peut pas être de Hemling; deux » choses plaident en faveur de mon opinion : la trivialité de » la composition d'une part, l'absence totale d'expression » d'autre part. N'oublions pas que Hemling avait une foi vive » et qu'il excellait à communiquer à son pinceau les idées » pieuses qui le lui faisaient prendre. Ici rien de grand, rien » de profondément senti, rien de religieux que la forme; on » croirait assister au dénoûment d'un mystère, tant la plu- » part des auteurs sont séparés du groupe principal et bizar- » rement accoutrés. Quelques détails heureux, une perfection » remarquable dans différentes parties du tableau, le rendent » certainement digne d'attention, mais n'impressionnent en » aucune manière l'âme du spectateur.

» Je crois cette œuvre émanée d'un des peintres contempo- » rains des Van Eyck, dont les noms sont à jamais perdus » pour l'art. »

Quatre ans plus tard, M. Waagen croit pouvoir affirmer que ce tableau est de Thierry Stuerbout. Ainsi mon opinion se trouvait dans sa partie principale corroborée par celle de ce savant, qui s'exprime de la manière suivante à propos de cette *Descente de Croix :*

« Nous regardons comme une des productions les plus dis- » tinguées de Thierry Stuerbout, une *Descente de Croix,* com- » position de neuf figures, qui fut acquise il y a quelques an- » nées par le Musée de Bruxelles, et qui, portée au catalogue » de cette galerie sous le n° 573, y est attribuée d'une manière » tout à fait erronée au pinceau de Hans Memling (*). Ce ta- » bleau est un peu faible sous le rapport des lignes. La plupart » des têtes présentent des traits un peu durs; elles manquent » de distinction et de variété. Elles ont presque toutes le nez » très-saillant et seulement courbé légèrement à l'extrémité. » Le corps du Christ est, même pour cette école, d'une mai- » greur extraordinaire. Tous les contours sont tellement ac- » centués, qu'ils en paraissent presque durs. Les mains sont » moins finement dessinées que ne le sont celles de Memling. » En revanche, plusieurs têtes sont d'une grande force d'ex- » pression. La couleur des chairs est légèrement dorée dans les » parties lumineuses et d'un ton brun chaud dans les ombres. » Dans les autres parties, de même que dans le beau paysage » qui forme le fond du tableau, les couleurs sont grasses et vigou- » reuses. Les accessoires sont traités de main de maître. Quant » aux draperies, elles sont tourmentées de cassures anguleuses » et pincées. La peinture est d'une belle conservation. »

JEAN HEMLING.

N° 576. *Un évêque prêchant devant une assemblée de prélats.* Ce tableau attribué par le livret à un maître inconnu, serait dû, selon M. Waagen, au pinceau de Hemling. « ..... A en » juger par la vivacité des figures et par la beauté de l'expres- » sion, par le moelleux des chairs et par l'excellence de l'exé- » cution, nous croyons que c'est une production de la jeunesse » de Memling. » (Waagen.)

(*) J'ignore pourquoi M. Waagen s'obstine à conserver cette orthographe, qui est aujourd'hui reconnue vicieuse, bien qu'il y ait recrudescence en faveur de la première manière.

ANTOINE VAN DYCK.

N° 595. *Portrait de l'auteur.* J'en doute. Je doute également que ce soit là l'œuvre du grand Anversois, à moins qu'une brutale restauration ne nous cache le travail du maître.

Je termine ici les notes, bien incomplètes et bien superficielles sans doute, ainsi que je l'ai dit en commençant, que j'ai prises sur quelques tableaux du *Musée de Bruxelles,* et pour lesquelles j'ai été amicalement aidé par M. A. de M., amateur de tableaux savant et surtout patient. Il reste beaucoup de choses à faire pour réparer le désordre que j'ai signalé, et l'on doit espérer que rien ne sera négligé pour arriver à ce but.

Lorsqu'on rédigera un livret pour faire oublier tous ceux qui ont paru jusqu'à présent, il est certaines règles rudimentaires pour ces sortes de choses qu'on ne perdra pas de vue. C'est encore un espoir que les amis des arts expriment. Ces règles ne perdront pas leur opportunité à être placées à la fin de cet article; elles en sont pour ainsi dire le complément indispensable.

A l'exemple des meilleurs livrets connus, tels que celui du Musée de Madrid (*) surtout et celui du Musée de Vienne (**), il serait bon que le livret contînt :

1° Le nom du peintre, orthographié selon les traditions ou d'après des documents authentiques, avec les dates de naissance et de mort.

2° Une notice biographique aussi succincte que possible, mais cependant suffisante pour la masse des lecteurs.

3° Le n° du tableau avec l'indication du sujet.

4° Une courte description du sujet.

5° La hauteur et la largeur du tableau, avec l'indication de la matière sur laquelle il est peint.

6° La signature ou le monogramme du peintre, si toutefois il y en a.

7° L'histoire de la provenance du tableau et des faits qui s'y rattachent.

8° L'indication des gravures qui ont été faites d'après le tableau, avec les noms des graveurs.

Pour les *auteurs inconnus,* on donnerait sur le tableau tous les détails possibles, afin que les hommes spéciaux puissent rechercher, même de loin, la paternité de l'œuvre. Il ne faudra pas oublier d'indiquer à quelle école le tableau paraît appartenir et de quelle manière il paraît tenir, ainsi que l'époque à laquelle il pourrait avoir été peint.

Je sais fort bien que les conditions 7 et 8 mentionnées ci-dessus sont difficiles à remplir et qu'aucun livret, même ceux que j'ai cités, ne les a réalisées; mais on doit, en toute chose, chercher à mieux faire que ce qui a été fait. D'ailleurs, il ne faut pas exagérer la portée de ces conditions. Un peu de travail et voilà tout. Les archives de l'administration du Musée

(*) Catalogo de los cuadros del Real Museo de pintura y escultura de S. M., redactado con arreglo à las indicaziones del Director actual de este Real Establecimiento, por D. Pedro de Madrazo. *Madrid,* 1843, 1 *vol. petit in-8°,* 434 *pages.*

(**) Verzeichuiss der Kais. kon. Gemalde-Gallerie in Belvedere zu Wien, von Albrecht Krafft. K. K. Scriptor an der Hofbibliothek und n. o. Landrechtsdolmetsch fur die orientalischen Sprachen, Mitglied der asiatisschen Gesellschaft zu Paris und der archaologischen Gezellschaft zu Athen u. s. w. *Wien,* 1845, *un vol petit in-8°,* 290 *pages.*

et de la division des beaux-arts ne peuvent manquer d'éclairer et de guider les auteurs de ce travail.

De cette manière l'étranger, en emportant de notre Musée un bon souvenir, emportera en même temps un livret convenable. Puissent les idées que je viens d'exprimer à ce sujet être entendues et ces *Notes* servir utilement à ceux qui voudront les employer pour le bien de la splendeur de notre chère patrie.

Novembre 1852.

ADOLPHE SIRET.

Nouvelles des arts et de la littérature.

Voici une excellente nouvelle à annoncer aux amis des arts et surtout aux nombreux savants qui s'intéressent à l'histoire de la grande École flamande :

Le conseil administratif de l'Académie vient de décider que le registre des membres de l'ancienne corporation des peintres serait publié à ses frais.

Ce document si important, connu sous le nom de *Liggere van Saint Lucas Gilde*, nous a été conservé par les soins de feu le baron Joseph van Ertborn. Jusques en ces derniers temps, néanmoins, il avait été peu utile à l'histoire de l'art.

L'auteur du catalogue méthodique de notre musée, cette œuvre consciencieuse dont votre modestie ne me permettrait pas sans doute de faire l'éloge, fut le premier qui attira l'attention du monde savant sur ce trésor presque oublié. Sous peu tout le monde pourra puiser à cette source si riche en précieux renseignements, et, sans doute, l'on s'empressera de faire pour tous les peintres flamands le travail que l'auteur du catalogue a forcément dû restreindre aux maîtres dont les œuvres figurent à notre Musée. S'il a fait la première moisson, il a dû néanmoins laisser aux glaneurs la valeur d'une seconde récolte.

Si j'étais consulté sur la publication du *Liggere*, j'émettrais l'avis de faire suivre ce précieux document de quelques extraits des *Livres des comptes*. Les cinq registres que possèdent les archives de notre Académie sont trop volumineux pour qu'on puisse songer à les publier en entier. Ils n'offrent pas d'ailleurs à toutes les pages un égal intérêt ; mais il y a là de précieux renseignements à prendre.

Si l'on se décide à réaliser cette idée, il se produira des révélations des plus curieuses, à la plus grande honte des libellistes qui, au XVIIIe siècle, ont diffamé les peintres flamands sous prétexte de biographie ; mais d'autre part aussi, plus d'un caractère, aujourd'hui respecté, y perdra quelque chose de son lustre. Je n'en veux pour exemple qu'Adrien de Brauwer et Antoine van Dyck.

Le premier, qu'on nous a toujours dit être le plus débraillé des hommes et le plus dépenaillé des peintres, payait chaque année, avec une édifiante régularité, les dix florins de Brabant que coûtait le banquet confraternel de saint Luc ; le second est, au contraire, resté en défaut pendant trois années consécutives, et comme plus tard il n'y a pas trace de payement dans les comptes, on peut admettre comme probable que Van Dyck est parti pour l'Angleterre sans songer à se libérer d'une dette de table.

Je vous cite le fait à titre de spécimen seulement, car les *Rekeningsboeken* en fournissent mille autres tout aussi intéressants. Espérons donc que l'administration de l'Académie, dont la récente décision mérite tous nos éloges, tiendra à compléter son œuvre. Le succès n'en sera que mieux assuré.

Un des derniers héritiers du nom du célèbre peintre Watteau, vient de mourir dans un âge avancé à Valenciennes. M. Gabriel Watteau, qui est décédé, ces jours derniers, était dessinateur. Il s'est beaucoup occupé de la recherche des antiquités, spécialement des monnaies et médailles, et laisse une collection qui n'est pas sans mérite.

Nous apprenons que c'est M. Adolphe Siret qui est l'auteur du mémoire intitulé : *Lectures historiques belges*, auquel le jury a proposé d'accorder un prix de 1,200 francs.

Notre habile graveur, M. Hart, vient de recevoir d'un des souverains qui apprécient le mieux les arts, un témoignage remarquable d'estime. S. M. le Roi de Prusse a adressé à notre concitoyen une collection des plus belles médailles frappées depuis le commencement de son règne. Cette collection, accompagnée d'une lettre fort flatteuse, avait été précédée, quelques mois auparavant, de l'envoi de la grande médaille en argent de Fréderic le Grand.

On nous écrit de Boom : Depuis l'inauguration du nouveau pont sur le Rupel, un grand nombre d'étrangers viennent visiter en même temps ce magnifique ouvrage d'art, ainsi que nos briqueteries qui ont une grande réputation. Il se fait en ce moment de grands préparatifs pour la campagne prochaine, dans la vue de satisfaire aux commandes reçues pour l'achèvement des fortifications d'Anvers. On admire également la nouvelle église de Boom et ses trois beaux tableaux peints par un de nos peintres distingués, M. Ch. Wauters, natif de Boom.

LL. AA. RR. le duc de Brabant et le comte de Flandre ont adressé les compliments les plus flatteurs à M. Wauters lors de l'inauguration du pont.

Depuis que le nouveau pont réunit le petit et le grand Willebroeck, les villages de Niel et de Rumpst, les quatre communes n'en forment plus qu'une seule qui ressemble à une petite ville digne d'attirer dans le courant de l'année de nombreux visiteurs.

La Société de Malines, pour l'encouragement des beaux-arts, sous la protection du Roi, vient d'arrêter son programme pour l'exposition de 1853.

L'exposition aura lieu dans les grandes salles de l'Hôtel-de-Ville, depuis le 26 juin jusqu'au 24 juillet.

On y admettra tous les ouvrages d'art exécutés par des artistes vivants, sauf ceux qui auraient déjà été exposés au salon de la ville, ou qui pécheraient contre les bonnes mœurs et la décence.

Les objets destinés à l'exposition doivent être adressés, francs de port, à l'Hôtel-de-Ville, avant le 16 juin ; ceux qui arriveront après cette époque ne pourront être portés sur la notice imprimée du salon.

Afin que cette notice puisse être imprimée à temps, messieurs les artistes et amateurs qui désirent exposer leurs ouvrages sont priés d'écrire, au moins quinze jours avant l'ouverture, au secrétaire de la Société, et de lui transmettre une note contenant leurs noms, demeure et une description de leurs tableaux ou autres productions, ainsi que l'indication de la voie par laquelle ils désirent que leurs pièces soient renvoyées après la clôture du salon.

La direction prendra toutes les précautions convenables pour la conservation des objets exposés, sans cependant répondre d'accidents imprévus.

Les fonds de société devant être employés à l'acquisition d'objets exposés, les artistes qui auraient l'intention de vendre leurs ouvrages, sont priés d'en indiquer le prix dans leur lettre d'avis. Le secrétaire tiendra *note secrète* des prix-énoncés.

Les ouvrages non vendus seront renvoyés francs de port.

La commission fera lithographier un des tableaux acquis, pour les exemplaires en être distribués aux membres de la Société.

Le président de la Société,
Signé, E.-A.-F. KETELAARS.

Pour le secrétaire,
Signé, VERVLOET, membre de la direction.

On lit dans *le Constitutionnel* de Mons :

« Nous avons eu l'occasion de voir, cette semaine, plusieurs sculptures en bois, d'un mérite réel, dues au ciseau de M. Bury fils. Ce jeune artiste a fait depuis quelques mois des progrès dignes de remarque. Nous citerons, entre autres ouvrages exécutés par lui, un buste d'après l'antique, très-bien posé, d'un fini et d'un modelé parfait, destiné à surmonter une enseigne qui sera posée chez son auteur, rue de l'Athénée, lundi ou mardi prochain. Cette enseigne est aussi une œuvre d'art ; comme goût et comme exécution elle laisse, peu de chose à désirer. Elle est divisée en trois compartiments ; ceux de droite et de gauche sont ornés de masques de satyres antiques bien caractérisés et d'un bon effet. Le rectangle du milieu contient un bouquet on ne peut plus délicatement fouillé, puis le nom et la profession de l'artiste en lettres en relief et dorées. Nous engageons tous les amis de l'art, tous les hommes qui ont à cœur d'encourager et de produire un talent encore inconnu, à visiter, chez M. Bury, les objets que nous leur désignons ici. Quant au jeune sculpteur, nous n'avons qu'une chose à lui recommander : l'étude de l'antique et de la nature. Jamais un coup da ciseau sans effet prévu, jamais rien au hasard, M. Bury, et vous arriverez au but que vous vous proposerez d'atteindre, nous en sommes certain. Songez surtout que le travail matériel ne suffit pas, et que celui de l'esprit, de l'intelligence, est tout aussi indispensable que la pratique à l'artiste qui veut aller loin. Songez-y, tout est là : il s'agit d'être ou de n'être pas. »

On nous écrit de Vienne, le 22 mars : Le magnifique tableau de votre célèbre compatriote M. Louis Gallait, représentant les métiers de Bruxelles venant rendre les derniers honneurs aux comtes d'Egmont et de Horn, au couvent des Franciscains de Bruxelles, est exposé depuis hier dans les salles de notre *Kunstverein*. Je vous écris ces quelques lignes au sortir du local, où, en dépit de l'ouragan et de la neige, la foule se presse pour admirer ce chef-d'œuvre. La population viennoise elle-même est toute fière de ce succès, car on se rappelle volontiers ici les liens qui jadis unissaient la Belgique et l'Autriche, et les souvenirs que nous avons en commun, d'autant plus que tout annonce dans l'Empereur François-Joseph un digne continuateur de la politique de la grande et bonne Marie-Thérèse. Il y a d'ailleurs bien des noms belges à Vienne, et ce ne sont pas les plus obscurs. Le tableau de Gallait n'est pas seulement un chef-d'œuvre pour nous, c'est presque le triomphe d'un compatriote.

NOUVELLES DE L'ÉTRANGER.

FRANCE. — Voici quelques détails rétrospectifs sur la vente des objets d'art mis aux enchères par suite de la perte irréparable du grand sculp-

teur Feuchères. Vous vantiez, avec raison, le zèle et le dévouement de ses amis, dont quelques-uns avaient passé deux mois, malgré leurs travaux personnels, à tirer et mettre en ordre plus de 6,000 gravures; à dresser un catalogue raisonné des objets laissés par l'illustre mort, etc.; mais tout cela n'était rien auprès des trois faits suivants que je vous demande la faveur de me laisser dénoncer publiquement par votre organe, pour l'enseignement de notre génération : 1° Un créancier de Feuchères, pour une somme de dix mille francs, M. Vittoz, a fait généreusement l'abandon de sa créance à la succession du grand artiste. 2° Un de nos plus habiles industriels, M. Froment-Meurice, dont la modestie m'en voudra peut-être beaucoup de le nommer ici, voyant que quelques créanciers récalcitrants se refusaient à laisser opérer la vente, dans la crainte que le produit ne couvrît pas leurs créances, les leur garantit personnellement pour une somme de 18,000 fr. Enfin, ces jours derniers, un marchand de bric-à-brac, dont je regrette de ne pas savoir le nom, qui avait acheté, sans l'ouvrir, comme les vendeurs eux-mêmes, un vieux bahut qui figurait depuis vingt ans dans l'atelier de Feuchères, est venu loyalement remettre de lui-même à la veuve du défunt une assez grande quantité de médailles précieuses, qu'on estime valoir de mille à quinze cents francs, trouvées par lui dans un des tiroirs du bahut en question.

Voilà à coup sûr, — par un temps d'égoïsme, de primes à la Bourse, et de peu de désintéressement, — des traits qui consolent et font plaisir. Permettez-moi aussi, chemin faisant, de détruire un acte mortuaire, et de relever une erreur que contient la préface du catalogue de Feuchères, laquelle préface envoie un peu généreusement dans l'autre monde, après l'avoir (circonstance aggravante) privé de sa raison, M. Winterhalter! — M. Winterhalter est vivant, — très-vivant. Il achève même à cette heure un très-beau portrait de l'Impératrice, et il n'a jamais été, à aucune époque de sa vie, dans l'état de ces infortunés qu'on voit errer dans les rues de Constantinople respectés, et regardés presque comme des saints par les Orientaux.

J'ai eu l'honneur ces jours derniers de rencontrer ici dans une grande soirée artistique, donnée chez un littérateur, votre habile peintre M. Wappers, directeur de l'Académie d'Anvers. M. Wappers, qui a beaucoup travaillé pendant son séjour à Paris, compte exposer à notre prochain Salon une œuvre capitale.

Une autre de vos célébrités picturales, Mme O'Connell, qui habite aujourd'hui l'avenue Frochot, cette Athènes des artistes, exposera un magnifique portrait de Mlle Rachel et deux autres toiles. Elle obtiendra, j'en suis sûr, le même succès qu'à Bruxelles.

En général, les artistes croient que le Salon sera *très-brillant*. Ils s'y préparent tous. On travaille, non pas d'arrache-pied, mais d'arrache-main dans les ateliers, et j'ai vu dernièrement l'un de nos sculpteurs les plus fantaisistes, M. Préault, en train de terminer un cheval gigantesque qui n'entrerait dans le Louvre par aucune porte. C'est plus colossal que les sculptures de Ninive et d'Égypte.

J'ai vu aussi chez M. Duval-le-Camus que vous connaissez tous à Bruxelles, une ravissante page représentant *la Pêche à l'équille*. Cela est d'un lumineux et d'un groupé plein de naturel et d'harmonie.

Quant aux bâtiments des Menus-Plaisirs que l'on construit pour l'Exposition, ils avancent rapidement, et pour quiconque sait la prestesse avec laquelle on élève ici de véritables édifices et des monuments, il n'y a aucun doute à avoir sur leur achèvement en temps utile. On en parlait hier encore à la soirée de M. de Nieuwerkerke, et M. le directeur général rassurait pleinement ses auditeurs à ce sujet.

(Corresp. de l'*Indépendance*.

—

Les ventes de tableaux se succèdent et continuent d'attirer les amateurs à l'hôtel de la rue des Jeûneurs. Hier, la grande salle et les couloirs étaient remplis d'une foule que l'on n'avait pas vue se presser aux enchères depuis la fameuse vente de la galerie du duc d'Orléans. Dix tableaux seulement, mais dix chefs-d'œuvre, ont été vendus par le ministère de Me Ridel, assisté de M. Ferdinand Laneuville, appréciateur. Voici les prix de ces tableaux et les noms des adjudicataires :

Pâris Bordone : Portrait du grand-duc de Ferrare, 5,800 fr., à M. Cousin. — Gerard Dow : Son portrait, tableau de 21 centimètres sur 17. 4,900 fr., au même. — Berghem : Vue d'Italie, daté 1660, l'un des plus importants tableaux de ce maître, 14,800 fr. à Mawson. — Rembrandt : Portrait d'un jeune homme, daté de 1653, 18,000 fr., à M. le comte de Pourtalès. — Adrien Ostade, signé et daté 1658 : l'une des œuvres capitales de ce maître, de 34 centimètres sur 45, 7,000 fr., à M. Mawson. — David Teniers : Les Joueurs de boule, 5,900 fr., au même. — Lucas Cranach, daté 1545 : Chasse donnée en l'honneur de Charles-Quint par l'électeur Frédéric III; ce grand tableau, de 1 mètre 18 centimètres de haut sur une largeur de 1 mètre 74 centimètres, a fait partie de la collection de l'Escurial; 2,000 fr., à M. Laneuville. — Claude Gelée Lorrain : Entrée d'un port, effet de soleil levant, ayant fait partie de la collection de la Malmaison, 5,000 fr., à M. le colonel Massen. — Van der Neer : Vue d'un village de Hollande, 7,400 fr., au même. — Esteban Murillo : La présentation au Temple. Mis sur table à 15,000 fr., ce tableau n'a pas trouvé d'enchérisseur et a été retiré de la vente.

On vient de découvrir, dit-on, un nouveau système de peinture pour le bâtiment, qui serait appelé à faire une révolution dans les arts ; cette peinture, dans laquelle il n'entrerait ni huile, ni essence, ni esprit-de-vin, se composerait uniquement de matières gypseuses qui, combinées ensemble par des moyens chimiques, acquièrent la dureté du stuc : elle n'aurait aucune odeur et ne s'altérerait pas par les lessivages comme la peinture à l'huile, qu'elle remplacerait avec un immense avantage.

—

M. Clesinger vient d'être chargé, par le ministère d'État, de l'exécution d'une statue colossale en bronze de François Ier, pour le milieu de la cour du Louvre. Je l'ai vu, tout à l'heure, donner le dernier coup de pouce à son esquisse, avant de la livrer au mouleur. Il y a dans son œuvre beaucoup de vérité, de drame et de vie. Le Roi-chevalier, après cette bataille où il est resté vingt-sept heures à cheval, s'arrête pour prendre son premier repos dans la victoire. La joie glorieuse du vainqueur, son calme après une si longue lutte, sa fierté, sa dignité, sont bien exprimés. M. Clesinger a été plusieurs années cuirassier. Le cheval de bataille est une de ses vieilles connaissances. Il n'a refusé aucune qualité à celui qui devait l'honneur d'être monté par François Ier. Il l'a fait vigoureux et fin, de forte stature et de belle race. Il lui a imprimé un mouvement énergique et bien senti. L'œuvre achevée ainsi, et perfectionnée encore pour les détails dans l'exécution, sera certainement fort admirée.

Un autre sculpteur, M. Cavelier, avait exposé, il y a quatre ans, une belle statue en marbre de Pénélope, d'un style très-pur et d'un sentiment très-vrai. M. de Luynes en est l'heureux propriétaire. Moins jaloux qu'il ne l'est ordinairement des morceaux capitaux de ses riches galeries, désireux d'aider à la réputation et à la fortune de l'artiste, il l'a autorisé à faire connaître son œuvre et à la populariser par une réduction qui serait mise en vente. Je viens de voir, chez Barbedienne, le premier exemplaire de cette réduction, opérée par le procédé Colas. Tous les mérites de l'original y revivent. La beauté des formes, l'attitude gracieuse, la souple ampleur des draperies s'y retrouvent. Cette réduction qui tient dignement sa place dans la collection choisie où elle a été admise, me paraît destinée à un très-grand succès.

—

On vient de découvrir dans l'église Notre-Dame de Lemballe un tableau de maître dont on était loin de soupçonner l'existence ; c'est une descente de croix du Poussin. La peinture s'est parfaitement conservée et représente une douzaine de têtes, plus belles les unes que les autres; la toile seule est fatiguée et a besoin d'être tendue. Par un simple nettoyage, on rendra, dit-on, à ce tableau sa première fraîcheur. On assure que cette toile, qui provient, sans doute, de quelque don des Penthièvre, a une valeur de 30,000 fr.

—

Angleterre. — En exécutant ces jours derniers des fouilles dans le parc de Windsor, on a découvert à une petite profondeur au-dessous de la surface du sol quatre ouvrages de sculpture très-remarquables; savoir : 1° une petite statue de femme très-mutilée, mais dont on reconnaît facilement l'origine grecque ; 2° Samson enchaîné cherchant à se débarrasser de ses liens ; 3° Appollon à genoux, se penchant sur un rocher, le bras droit appuyé sur sa lyre ; 4° un grand groupe représentant Vénus protégeant une nymphe contre les attaques d'un faune. Ces trois derniers monuments, assez bien conservés, sont de Pietro Francavela, élève du célèbre sculpteur français, Jean de Bologne, né à Douai en 1524.

Ces sculptures seront déposées au Musée du château Windsor.

Il serait à désirer que les curieux débris du passé n'aient pas eu à souffrir de l'incendie dont cet antique château royal a été si fortement atteint il y a quelques jours.

—

Assyrie. — Les dernières nouvelles de l'exploration archéologique que M. Place, consul de France à Mossoul, poursuit avec une si rare constance sur l'emplacement du palais assyrien de Khorsabad, sont du plus haut intérêt.

On se rappelle que, dans le premier rapport sur l'ensemble de ses travaux, auxquels l'Académie des inscriptions et belles-lettres a fait un si favorable accueil, M. Place annonçait la découverte d'une double colonnade et de vastes terrasses pavées de larges dalles. Aussitôt qu'il lui a été possible de reprendre ses fouilles, l'intelligent explorateur a ouvert une longue tranchée en arrière de ces colonnes, qui l'a bientôt amené à une découverte des plus curieuses et unique dans son genre. M. Place a rencontré, en effet, un mur de 5 pieds de haut sur 21 pieds de long, entièrement revêtu de briques peintes et émaillées, d'une belle conservation, et représentant des hommes, des animaux, des arbres.

C'est le premier spécimen complet et resté en place, connu jusqu'à ce jour, de la peinture assyrienne. Il montre quel était l'emploi de ces briques émaillées rencontrées en si grand nombre dans les fouilles de Ninive, mais surtout à Babylone. Il justifie l'exactitude des descriptions que Ctésias et Diodore avaient faites des résidences des rois d'Assyrie et de ces palais dont les murailles étaient revêtues de peintures émaillées représentant des sujets de chasse.

A cette première découverte, M. Place en a joint une autre peut-être plus intéressante encore et qui doit jeter un jour tout nouveau sur l'art assyrien. A l'une des extrémités de ce mur couvert de briques émaillées, il a rencontré une statue, *une vraie statue*, comme il dit naïvement; nous nous empressons d'ajouter la seule statue assyrienne connue jusqu'à ce jour.

Cette figure, admirablement conservée, et qui représente un personnage tenant une bouteille entre ses mains, a 4 pieds 1/2 de hauteur. Elle est du même marbre gypseux que les bas-reliefs déjà trouvés. Comme le mur en briques émaillées fait partie d'un couloir qui paraît conduire à une vaste salle, M. Place espérait trouver le pendant de cette statue à l'autre extrémité du couloir.

(*Moniteur*.)



Eug. Delacroix pinxit. Imp. des Beaux arts 10 Pass. du Ponceau. Puttaert lith. d'après Mouilleron.

LA MORT DU BRIGAND.

LE CALABRESE.

III. — SUR L'ADRIATIQUE.

(*Suite et fin.*)

— Je devine, dit Mathias, tu es l'émissaire galant de quelque amant de la signora.

— Un amant! s'écria Antonio, oh! ne dites pas cela, signor, vous la calomniez.

— Si ce n'est un amant, qui donc t'envoie?

— Signor Mathias, c'est un secret que je ne puis divulguer.

— Je respecte vos secrets, mais je me vois contraint d'en revenir à ma première idée : il faut absolument que je vous présente aux nobles invités de la signora Scaletti.

— Ah! signor, vous ne serez pas assez cruel...

— Pas un mot de plus, dit Mathias en le poussant vers la porte.

— Eh bien!...

— Eh bien! celui qui t'envoie?

— C'est... c'est le père de la signora.

— Ah!... et le nom de ce père?

— Oh! ce nom-là, signor, je ne vous le dirai pas pour dix mille sequins.

— Rassurez-vous, honnête Antonio, je n'ai pas l'intention de vous corrompre, mais plus j'y songe, plus je reconnais la nécessité de vous faire prendre part à la fête de la signora Scaletti. Allons, suivez-moi, je vous prie.

— Ah! signor, s'écria Antonio avec désespoir, vous êtes impitoyable.

— Je suis curieux, voilà tout. Allons, prends vite ton parti, car il est près de minuit, et dans quelques instants il faut que je sois au quai des Esclavons.

— Je suis à votre discrétion, signor, et vous en abusez cruellement; enfin, puisque vous l'exigez, puisqu'il faut céder...

Il jeta autour de lui des regards défiants, s'approcha de Mathias et lui murmura tout bas quelques mots à l'oreille.

— Mathias parut frappé de surprise.

— En vérité, Antonio?

— Je puis vous en donner la preuve, signor; venez demain chez moi, et vous serez convaincu.

— A demain donc, car je tiens à cette histoire. Il s'éloigna rapidement et ne fit que traverser la salle du bal pour se rendre au palais Dorelli.

IV. — SÉNATEUR ET BRAVO.

Les rayons de la lune tombaient en plein sur une partie du quai des Esclavons, tandis que le reste était plongé dans une obscurité profonde. Dans un des coins les plus sombres, deux hommes causaient à voix basse, adossés contre une tourelle en ruines : l'un, grand et robuste, le bravo Jacopo Sponti; l'autre, petit et mince, le sénateur Dorelli.

— Non, signor, disait le bravo, je n'en puis rien rabattre, c'est deux cents sequins qu'il me faut; j'ai voulu savoir ce matin à quel homme j'aurais affaire, j'ai mis à l'épreuve sa force et son courage, et je sais maintenant que ce n'est pas un jeu de s'attaquer au *Calabrese*.

— Songe qu'il passera là, à portée de ton bras, seul, sans défiance, enveloppé de son manteau, et toujours rêvant, selon son habitude; dans cet état, quelque brave qu'il soit, il ne sera guère redoutable.

— Vous vous trompez, signor, un homme de cœur, jeté pieds et poing liés au bout de mon épée, me semblerait plus à craindre qu'un lâche armé de toutes pièces. Je vous le répète, pour le *Calabrese*, c'est deux cents sequins, et je vous le jure, signor Dorelli, après celui-là je jette ma dague et mon épée à l'Adriatique et ce sera fini.

— Tu renoncerais au métier de bravo?

— C'est décidé, j'ai gagné de quoi vivre en paix, je veux m'en tenir là; et puis ma petite Angolina est encore enfant, elle n'a que six ans, plus de mère, personne au monde, et je ne veux pas l'exposer, en mourant d'un coup de poignard, à passer sa vie côte à côte avec ce vilain couple qu'on appelle *misère et déshonneur*.

— Eh bien, va pour deux cents sequins. Mais j'entends l'heure qui sonne, c'est minuit : il va venir; tiens, voici la clé de la petite porte qui te conduira à ma chambre à coucher; dès que tu auras fini, viens me le dire, et afin que je sois plus tôt prévenu, tu chanteras quelques vers du Tasse en passant sous mes fenêtres.

Quand il fut seul, le bravo se mit à examiner ses armes avec une attention toute particulière, car ainsi qu'il l'avait dit, c'était une partie sérieuse qu'il allait jouer cette fois. Jacopo comprit que si son premier coup n'était frappé fort et juste, les chances du combat pourraient bien tourner à l'avantage du *Calabrese*, dont l'adresse à toute espèce d'armes égalait la force et le courage, et il fit des vœux au ciel pour qu'il envoyât à l'artiste l'idée de longer les maisons, au lieu de prendre la partie du quai éclairée par la lune.

Toute la question était là, et c'était une question de vie ou de mort. Si le *Calabrese* venait dans la ligne d'ombre qui courait le long des maisons, il allait lui même se jeter la gorge sur l'épée du bravo; six pas plus loin, la face des choses changeait entièrement, car alors il avait tout le temps de voir venir son ennemi et de le recevoir l'épée à la main.

Tout à coup Jacopo tressaillit et jeta au ciel une imprécation; il venait d'apercevoir au loin le manteau rouge de Mathias, éclairé en plein par les rayons de la lune.

Allons, dit-il, c'en est fait, il faut se préparer au combat, la lutte sera terrible... Hélas! qui sait si, dans une heure, ma petite Angolina... Bah! chassons ces sinistres pensées; après tout, si le *Calabrese* est habile, je le suis aussi : s'il a du cœur, je n'en manque pas, la partie est égale, que le sort décide entre nous.

Enveloppé dans son manteau, Mathias marchait lentement et la tête baissée, comme un homme qui rêve; il s'arrêtait de temps en temps pour écouter ce bruit vague et mystérieux qui s'élève des villes endormies, ou pour contempler l'écrin du firmament, étincelant sous les flots immobiles de l'Adriatique. Quand il ne fut plus qu'à trente pas de la tourelle qui cachait Jacopo, celui-ci tira lentement son épée du fourreau, tout prêt à se jeter sur l'artiste, s'il se laissait encore absorber par quelque rêverie. Mais alors la fortune sembla se ranger tout à fait de son côté : Mathias, changea brusquement de direction, traversa la chaussée et s'en fut côtoyer les maisons.

— Oh! maintenant il est à moi, murmura Jacopo avec joie.

Et il se tient prêt, l'épée d'une main et la dague de l'autre; dix pas encore, et Mathias tombait sous ses coups. Mais, quand il n'eut plus que ces dix pss à faire, Mathias Préti s'arrêta tout court, se débarrassa de son manteau, puis tirant aussi son épée et sa dague :

— Holà, maître Jacopo Sponti, cria-t-il à haute voix, ne trouvez-vous pas qu'on étouffe derrière cette tourelle? — Demonio! s'écria le bravo, je suis découvert.

Il s'élança sur le *Calabrese* sans prononcer une parole, et l'on entendit aussitôt les fers se croiser. Les chances se trouvaient également partagées, les deux adversaires étaient l'un et l'autre adroits et vigoureux, et si l'épée du bravo était plus longue et plus forte que celle de l'artiste, le *Calabrese* avait pour lui un calme et un sang-froid qui manquaient à Jacopo, exaspéré de se voir trahi; aussi le combat demeura-t-il longtemps sans résultat, en dépit des coups terribles et multipliés que se portaient les deux ennemis. Enfin l'on entendit un cri étouffé, et l'un des combattants, laissant échapper son arme; tomba raide mort sur la place. Il y eut quelques paroles échangées entre le vainqueur et le vaincu; puis ce dernier se tordit sur le pavé : il poussa un profond gémissement et demeura immobile; ce n'était plus qu'un cadavre.

Quelques instants après, le sénateur Dorelli entendit une voix sombre chanter sous ses fenêtres quelques vers de la *Jérusalem délivrée*.

— Enfin, s'écria le patricien. Il écouta pour s'assurer que cette voix n'était pas celle de quelque barcarolo attardé, mais un grincement de serrure vint lever tous ses doutes.

— C'est bien lui, dit-il, c'est Jacopo, et ce chant m'annonce la mort du *Calabrese*.

La porte s'ouvrit, un homme entra, s'avança gravement jusqu'au milieu de la chambre et demeura là, debout et immobile comme une statue, les traits cachés par l'ampleur de son manteau.

— Eh bien! mon brave Jacopo, tu es donc venu à bout de ce ter-

rible *Calabrese?* lui dit Dorelli; c'est un coup qui te fera honneur. Tiens, voici tes deux cents sequins. Jacopo Sponti resta muet et ne bougea pas plus que s'il eût été de pierre.

Alors une crainte vague, horrible, traverse l'esprit du sénateur; il s'approche en tremblant du bravo, lui découvre brusquement le visage, puis jette un cri et recule épouvanté; celui qu'il avait pris pour Jacopo, c'était le *Calabrese!*

Mathias tira sa dague du fourreau, et, jetant sur le sénateur un regard impitoyable :

— Signor Dorelli, lui dit-il, vous sentez-vous le courage de vous défendre? Dorelli se mit à trembler si fort que ses dents claquaient les unes contre les autres.

— Allons, reprit Mathias, je vois que je vais être contraint de vous égorger comme un mouton.

Le sénateur jeta autour de lui des regards désespérés, ses traits se contractèrent et se couvrirent d'une pâleur livide.

— Mais, avant d'en venir là, dit Mathias, je ne serais pas fâché de savoir quel intérêt si puissant vous aviez à vous défaire de moi?

— Hélas! signor Mathias, la passion ne raisonne pas; nous aimons tous la signora Scaletti, c'est vous qui l'avez emporté dans son cœur, et le désespoir, la jalousie... vous comprenez?

— Oui, la passion excuse bien des excès : je comprendrais donc votre conduite, si vous eussiez agi sur une preuve certaine; mais vous n'aviez que des présomptions, vous ne pouviez que supposer, puisque moi-même j'ignore encore les sentiments de la signora.

— Cependant, signor, ses lettres expriment une tendresse à laquelle il vous était difficile de vous méprendre.

— Ses lettres? Que voulez-vous dire?

— Nous savons tout, signor Mathias; tenez, voici la dernière; c'est nous qui avons empêché qu'elle ne vous parvînt, et c'est après avoir vu à quel point vous étiez aimé que nous avons pris la résolution... dont vous avez failli être victime.

— Qu'est-ce que cela signifie? murmura Mathias, en proie à une angoisse mortelle.

— Le sénateur lui présentait la lettre d'une main tremblante; l'artiste la lui arracha violemment, et s'approchant de la lumière, il la dévora des yeux.

Voici ce que lut Mathias :

« En vain je vous ai prié de renoncer à ces amours frivoles; en vain je vous ai prouvé la fausseté de ces femmes qui toutes vous ont trahi; en vain dans cent lettres humides de mes larmes je vous ai supplié d'avoir pitié de mon pauvre cœur, que le venin de la jalousie ronge et brûle sans relâche, vous avez été sourd aux cris de ma douleur, vous avez continué de faire subir à mon âme la plus cruelle des tortures. Oh! si vous pouviez voir tout ce qu'il y a d'amour et de dévouement dans ce cœur déchiré! mais vous l'ignorerez toujours, toujours vous passerez à mes côtés sans voir la seule femme qui vous aime d'un amour aussi vrai, aussi pur, aussi dévoué que l'amour de Dieu pour sa créature. Pitié! oh! pitié, car la douleur mène à la folie et la folie conduit à tout, à tout! songez-y. Vous vous croyez aimé de celle-ci? demandez-lui comment il se fait que le comte de Palaviccini ne soit sorti de chez elle hier qu'à deux heures du matin. »

— Signor Dorelli, dit Mathias au sénateur, qui vous fait croire que cette lettre soit pour moi et qu'elle ait été écrite par la signora Scaletti?

— Je vous le répète, signor Mathias, depuis huit jours nous vous épions, vous et la signora, et nous avons tout découvert; huit fois de suite nous avons vu la petite Gianetta sortir avant le jour du palais Balbini, gagner rapidement votre demeure, et glisser une lettre sous votre seuil; or, il n'y a que vous et Joachim dans cette maison, et Joachim est l'ennemi le plus acharné de la signora, dont vous êtes, vous, le favori. Mathias s'élance sur le sénateur, et lui saisissant la main :

— Êtes-vous sûr de ce que vous dites là?

— Mais sans doute, signor.

Il y eut un moment de silence; l'artiste paraissait plongé dans de sombres réflexions. Dorelli pensa que son heure était venue; il frissonna de tout son corps, quand il vit le *Calabrese* relever tout à coup la tête, comme un homme qui vient de prendre un parti. Mathias jeta son manteau sur ses épaules, et s'approchant du sénateur :

— Signor Dorelli, lui dit-il, je vous fais grâce de la vie, mais vous m'apporterez demain deux mille sequins pour la fille de Jacopo; c'est à cette condition, entendez-vous, que je vous rendrai la parole que je lui ai donnée. Adieu, signor, à demain, et croyez-moi, ne recommencez pas cette lutte. Il sortit aussitôt, et le sénateur respira d'aise en entendant ses pas retentir sur le pavé.

V. — LE COLLIER.

Mathias se rendit au palais Balbini. Il passa, sombre et silencieux, au milieu des danses animées, et s'en fut droit à Joachim, qui riait et plaisantait avec la signora Zuccati.

— Joachim, lui dit-il à voix basse, suis-moi; j'ai deux mots à te dire. Joachim s'excusa près de la belle signora et suivit son ami, qui le conduisit sur le balcon.

— Eh bien! lui dit-il, que me veux-tu? et pourquoi me regarder de cet air triste et solennel?

— Réponds-moi, Joachim, connais-tu cette lettre? Joachim prit la lettre, y jeta un coup d'œil et se mit à rire.

— Si je la connais, dit-il! que trop, hélas! car depuis deux ans j'en ai reçu une centaine de cette espèce. Mais comment celle-ci se trouve-t-elle entre tes mains? Tu le sauras tout à l'heure; dis-moi d'abord, cette femme t'aime d'un amour profond, éprouves-tu pour elle la même passion?

— Non, et j'ai pour cela une raison toute-puissante, c'est que je ne la connais pas.

— Me dis-tu vrai, Joachim? — Tu peux me croire; non-seulement je ne sais pas son nom, mais j'ignore même comment me parviennent ses lettres. Il est vrai que je ne m'en suis jamais préoccupé; j'ai toujours pensé qu'une femme qui s'enveloppait de tant de mystère ne pouvait être ni jeune ni jolie, et je crains fort que cette belle amoureuse ne soit quelque respectable patricienne : aussi me garderai-je bien de violer son incognito.

— Tu ne la connais pas, dit-il, oh! tant mieux pour toi, tant mieux pour moi! Joachim.

— Mais tu la connais donc, toi?

— Peut-être; tu le sauras plus tard.

— En ce cas, adresse-lui mes remercîments pour tous les services que je dois à son humeur jalouse. Depuis deux ans, cette excellente femme s'est donné la peine de faire espionner successivement toutes mes maîtresses, et successivement elle m'a prouvé, clair comme le jour, que pas une ne m'était fidèle. Aujourd'hui encore, tu vois qu'elle se fait un devoir de m'apprendre la liaison de la signora avec le comte de Palaviccini.

— Pauvre Joachim!

— Heureux Joachim! veux-tu dire, car, grâce à ces découvertes successives, je n'ai jamais gardé une maîtresse plus d'un mois.

— Tu n'en a donc pas aimé une seule?

— Pas une.

— Mais tu les trompais indignement. Une telle sécheresse de cœur à ton âge!

— Quant à cela, c'est une autre question, laissons là les secrets du cœur. Tu n'as plus rien à me dire?

— Rien, mon cher Joachim, répondit Mathias en pressant avec force la main de son ami; retourne à tes plaisirs et pardonne-moi de les avoir interrompus un instant.

— Volontiers, mais à condition que tu viendras y prendre part toi-même et que tu dérideras enfin ce front par trop austère.

— Va, je te rejoins bientôt.

Joachim retourna près de la signora Zuccati et l'aborda avec une gaîté qui ne pouvait guère laisser soupçonner à celle-ci ce qu'il venait d'apprendre. Mathias, lui, chercha des yeux la signora Scaletti, impatient d'obtenir une explication dans laquelle il se flattait de voir toutes ses craintes dissipées, en dépit des preuves accablantes qui semblaient devoir lui ôter tout espoir. Il la découvrit enfin; immobile dans un coin de la salle, son regard plongeait sur un seul point de la foule, et un feu sombre étincelait au fond de ses grands yeux noirs. Quand le *Calabrese* se présenta devant elle, un sourire étrange passa sur ses lèvres.

— Enfin, vous voilà! s'écria-t-elle.

— Signora, lui dit Mathias, veuillez répondre à une seule question.

Oh! écoutez-moi d'abord, reprit vivement Sténia, je ne puis rien entendre que je ne sois vengée.

— Vengée! et de qui?

— Vous ne vous rappelez donc pas ce que je vous ai dit, il y a deux heures à peine? cet homme auquel j'ai voué une haine mortelle, cet homme dont il faut que vous me débarrassiez, ne vous ai-je pas dit qu'il était ici, à cette fête?

— Oui; mais ne m'avez-vous pas dit aussi que vous vouliez attendre?

— Attendre, dites-vous! oh! pas une minute, pas une seconde: j'ai trop attendu, j'ai trop souffert, la mesure est comblée, je ne veux plus, je ne puis plus souffrir davantage, il faut en finir à l'instant.

— Soit, un duel de plus ou de moins n'est pas une affaire. Son nom?

— Tenez, là-bas, voyez-vous?

— Là-bas, je vois beaucoup de jeunes praticiens.

— Mais c'est lui, lui qui parle d'amour à la signora Zuccati.

— Joachim!

— Oui, Joachim.

— Oh! que me demandez-vous, signora?

— Vous hésitez?

— Mais vous ne savez donc pas qu'il s'est battu pour moi, il y a deux jours? Vous ne vous rappelez donc pas que, cette nuit même, il a pris ma défense au péril de sa vie, car nous étions deux contre cent? et vous voulez que je le tue, lui que j'aime plus qu'un frère! N'y comptez pas, signora, c'est impossible.

— Écoutez-moi, signor Mathias, si j'eusse voulu me défaire de Joachim par un meurtre, j'en aurais été quitte pour quelques centaines de sequins donnés à un bravo; mais c'est un duel que je veux, et, pour un duel, la seule récompense que je puisse offrir, c'est ma main. Je vous accorde une heure; si, dans une heure, vous ne vous êtes battu avec Joachim, je m'adresserai ailleurs; et croyez-moi, signor, au prix que j'y mets, vingt autres voudront se charger de ma vengeance.

Elle le quitta brusquement à ces mots, et s'en fut se mêler à la foule. Dans la perplexité cruelle où le jetait la résolution de la signora Scaletti, Mathias trouvait pourtant une pensée consolante; elle n'aimait pas Joachim! Sur ce point, son cœur était donc allégé d'un poids énorme; mais comment échapper à l'affreuse alternative où il se voyait placé? Se battre avec Joachim? impossible; souffrir qu'un autre devînt l'époux de Sténia? il ne pouvait même en supporter la pensée; et cependant il fallait se résoudre à l'un de ces deux partis.

Obsédé par le bruit de la foule qui tourbillonnait autour de lui, Mathias s'était retiré dans une petite pièce éloignée de la salle de bal, et plongée dans une obscurité presque complète. Il rêvait aux difficultés de sa position et aux moyens d'en sortir, lorsqu'il crut entendre un bruit de pas non loin de lui. Il resta immobile derrière la colonne à laquelle il s'était adossé et dont l'épaisseur le cachait entièrement, et bientôt deux voix, dont l'une était bien connue, vinrent frapper son oreille.

— J'ai consenti à vous suivre, Joachim, dit une voix de femme, mais vous me direz au moins la raison de ce caprice.

— Signora, j'ai un aveu à vous faire, répondit Joachim.

— Voilà qui devient intéressant. Voyons cet aveu?

— C'est fort difficile à aborder, car comment vous avouer... que je ne vous aime plus.

— Vous ne m'aimez plus, Joachim?

— Hélas, non, chère signora, et voyez un peu l'étrange coïncidence! c'est hier à deux heures du matin que s'éteignait mon amour, juste au moment où le comte de Palaviccini quittait votre palais.

— Il se fit un moment de silence; alors Mathias entendit un frôlement de robe et crut voir une femme se tapir, comme lui, derrière une colonne.

— Joachim, reprit la signora Zuccati, vous vous êtes laissé tromper par de faux rapports.

— Je vous assure, signora, que je suis bien informé; mais croyez que je ne vous en veux aucunement et que je n'en resterai pas moins votre ami le plus sincère.

— Cependant, signor, ce calme parfait...

— Ne prouve rien qu'une complète indifférence. — Elle ne m'a jamais quitté.

— Jamais! dit la jeune femme d'une voix pleine de dépit.

— Ne vous offensez pas, signora, cela tient à un talisman que j'ai là, sur mon cœur, et qui depuis deux ans m'a toujours garanti contre l'amour.

— Quoi! depuis deux ans...

— Je n'ai aimé personne.

— Je devine: sur le cœur le talisman, et au fond du cœur celle qui l'a donné.

— Ou plutôt celle à qui je l'ai ravi; vous avez deviné juste, signora.

— Et cette femme, vous l'aimez toujours?

— Je n'ai jamais aimé qu'elle; si j'ai feint d'en aimer d'autres, c'est que j'avais peur de trahir l'amour qu'elle m'avait inspiré, c'est que je voulais lui rendre dédain pour dédain.

— Votre merveille est mariée?

— Non, signora.

— Alors...

— J'allais demander sa main, lorsqu'elle annonça la résolution de ne jamais prendre d'époux.

—Et ce précieux talisman, c'est son portrait sans doute? refuserez-vous de me le faire connaître?

— Vous vous trompez, signora, mon talisman est un collier de coquillages; il ne vous apprendrait rien.

— Vous êtes d'une rare discrétion, je vous en fais mon compliment.

— Adieu, signor Joachim, croyez que je vous plains de toute mon âme.

— Merci, signora.

Joachim la suivit presque aussitôt, et peu après Mathias quitta sa cachette pour se rendre aussi dans la salle du bal.

Les danses étaient interrompues un moment; réunis par groupes épars, les invités semblaient éprouver la lassitude du plaisir, lorsque la signora Scaletti s'avança parmi eux, les traits royonnants d'une joie douce. Tous se turent, tous les regards semblèrent l'interroger. Quand le silence fut complet, Sténia prit la parole:

— Signori, dit-elle d'une voix vivement émue, beaucoup d'entre vous m'ont souvent engagée à me marier, je me rends à vos conseils; je prends pour époux le signor Joachim Marchatti.

— Au nom de Joachim, cet ennemi mortel de Sténia, ce fut un cri général de surprise; Joachim surtout était confondu.

— Signora, lui dit-il à voix basse, dois-je croire ce que je viens d'entendre? Sténia l'attira un peu à l'écart.

— Oui, Joachim, lui dit-elle alors d'une voix qui lui pénétra jusqu'au cœur, oui, vous pouvez me croire, car cet homme auquel j'avais voué une haine impitoyable parce qu'il aimait toutes les femmes, excepté moi, je sais qu'il n'a jamais aimé que moi seule.

— Qui donc vous l'a dit?

— Vous-même; je viens d'entendre votre conversation avec la signora Zuccati, et je sais que vous avez tenu votre serment; ce collier de coquillages que vous aviez juré de garder jusqu'à la mort, je sais qu'il ne vous a pas quitté un instant.

— Sténia! oh! comment n'avez-vous pas vingt fois deviné mon amour?

— Et vous, Joachim, dit Sténia en plongeant ses regards dans ceux du jeune homme, comment n'avez vous pas deviné la main qui traçait ces lettres?

Quoi! ces lettres si touchantes que je recevais chaque jour, c'était de vous!

— Oui, Joachim.

— Chère Sténia!

— Hélas! un seul mot nous eût réunis.

— Et nous n'avons osé le prononcer, l'orgueil nous a retenu l'un et l'autre.

— Tous les regards sont fixés sur nous, dit Sténia, séparons nous pour quelques instants.

— Oui, mais nous nous retrouverons ici tout à l'heure.

Les deux amants se séparèrent le cœur brisé sous les flots d'émo-

tions toutes nouvelles dont il débordait tout à coup, l'âme enivrée de l'avenir qui s'élargissait devant eux tout éblouissant de félicités divines.

Après vingt minutes de séparation, Sténia revint à l'endroit où elle avait quitté Joachim ; il n'y était pas, et à sa place elle aperçut Mathias Préti, dont le regard était attaché sur elle, morne et impassible. Ses traits imposants avaient en ce moment une expression, calme et sinistre à la fois, qui fit tressaillir la jeune signora ; elle se sentit comme un frisson dans le cœur.

— Signora, lui dit-il en s'inclinant avec gravité, je viens accomplir une mission et réclamer l'accomplissement d'une promesse.

— Parlez, signor Mathias, balbutia la jeune femme d'une voix tremblante.

— Quant à la mission, elle est facile à remplir : c'est un précieux objet que je me suis engagé à vous remettre ; le voici.

Il ouvrit une petite boîte et en tira un collier de coquillages tout ruisselant de sang.

— La promesse, vous vous la rappelez ; vous m'aviez accordé une heure ; une heure est écoulée à peine, et la condition que vous m'aviez imposée est déjà remplie ; Joachim... Il n'eut pas le temps d'achever, Sténia jeta un cri terrible et tomba à terre, privée de sentiment.

VI. — LA VIERGE DES DOULEURS.

L'atelier du *Calabrese* était une vaste pièce dont les murs offraient pour tout ornement quelques grandes toiles ébauchées, qu'on voyait pendre çà et là pêle-mêle.

Mathias était là, debout, en face de sa *Vierge des douleurs* : on devinait à la fixité de son regard qu'un rêve éblouissant s'élevait du fond de son âme et l'embrassait peu à peu, comme le soleil sort des ténèbres et inonde l'espace de sa lumière. C'est que cette vierge était pour le *Calabrese* une de ces œuvres de prédilection pour lesquelles l'artiste extrait de son âme et de son cœur tout ce qu'ils peuvent contenir de puissance et de génie ; pour elle il dédaignait tous ses travaux passés, pour elle seule il avait pu adoucir la fougue de son coloris, modifier la crudité de ses ombres, contenir la vélocité de son pinceau, assouplir ses lignes incorrectes, enfin cette œuvre était pour lui ce que durent être *la Vierge à la chaise* pour Raphaël, *la Cène* pour Léonard de Vinci, *les Noces de Cana* pour Véronèse.

Il pensait avec ivresse au jour où il l'exposerait à tous les regards, et il se disait tout bas, au fond du cœur, que bientôt peut-être *la Vierge des douleurs* serait aussi populaire que le *Jugement dernier* ou *la Joconde*. Tout à coup il courut à la petite bohémienne qui posait à quelques pas, le front pâle, les yeux tout chargés de tristesse, et lui serrant la main avec ardeur :

— O Gianetta ! Gianetta ! s'écria-t-il avec exaltation, c'est à toi que je devrai la gloire qui va s'attacher à mon nom, c'est toi qui vas me faire l'égal des Raphaël, des Dominiquin, des Tintoret ! Dis, Gianetta, que veux-tu de moi ?

Gianette devint rouge et tremblante d'émotion.

— Hélas ! signor, répondit-elle en retirant doucement sa main délicate des mains nerveuses de l'artiste ; helas ! je ne veux rien ; je suis revenue parce que, vous voyant au désespoir, j'ai pensé qu'il vous fallait une distraction puissante pour oublier...

— Tais-toi, interrompit Mathias d'une voix sombre, tais-toi, Gianetta.

Il plongea sa tête dans ses deux mains et garda quelques instants le silence, puis il reprit avec une hésitation pleine d'auxiété :

— L'as-tu vu ce matin, Gianetta ?

— Oui, signor ; on a bien peu d'espoir.

— Pauvre Joachim ! murmura Mathias.

— Oui, sa position est triste, reprit Gianetta, et pourtant sa vie est moins exposée que la vôtre.

— Que veux-tu dire, Gianetta ?

— Quand je l'ai vu ce matin, la signora Scaletti était là, près de son lit, et voilà les paroles qu'elle m'a chargée de vous rapporter : Va dire à Mathias Préti qu'avant la fin de cette journée je lui aurai rendu au centuple la douleur dont il a navré mon âme ; il a bravé ma vengeance ; eh bien ! dis-lui qu'au moment où elle l'atteindra, je veux qu'il pleure comme un enfant, entends-tu ? il pleurera, lui, le *Calabrese* !

Mathias ne répondit que par un sourire.

— J'ai eu des luttes plus terribles à soutenir, dit-il, et toujours j'en suis sorti vainqueur.

— Vous ne connaissez pas la signora Scaletti ; croyez-moi, signor, tenez-vous sur vos gardes.

— Ses menaces me décident à sortir, dit Mathias, en déposant dans un coin sa palette et ses pinceaux, et pour qu'elle ne croie pas que la peur m'a retenu chez moi, je veux lui faciliter l'occasion d'exercer sa vengeance en me promenant devant son palais.

— Je vous en prie, signor, ne commettez pas cette imprudence, dit Gianetta, d'une voix suppliante.

— Va, ne crains rien pour moi ; dans deux heures la nuit sera venue, la journée finie, et nul n'aura osé m'attaquer ; les Vénitiens me connaissent trop bien maintenant ; la mort du fameux Jacopo Sponti leur a appris à m'apprécier.

Gianetta insista encore, mais en vain, et quelques instants après ils quittaient tous deux l'atelier, la jeune fille pour gagner sa mansarde, l'artiste pour aller braver son ennemie.

Il venait de s'éloigner à peine, lorsqu'un homme se glissa furtivement dans sa maison, couvert d'un manteau sous lequel il cachait une lanterne allumée, quoiqu'il fît encore jour ; cet homme, c'était le vieil Antonio. Il fureta par toute la maison jusqu'à ce qu'il eût trouvé l'atelier ; alors ses traits prirent un air de vive satisfaction et il entra. Bientôt une lumière éclatante flamboya à travers les vitraux. Peu à peu la flamme diminua, et, au bout de cinq minutes, la *Vierge des douleurs* n'était plus qu'un petit tas de cendres. Quand il eut accompli son œuvre, Antonio sortit rapidement et se rendit chez la signora Scaletti.

— Eh bien ? lui demanda Sténia dès qu'elle le vit entrer.

— Eh bien ! signora, répondit le vieillard en s'inclinant, je viens de gagner mes cinq cents sequins.

VII. — LE PÈRE DE STÉNIA..

Un mois environ s'était écoulé depuis les événements que nous avons racontés. Retiré chez son père depuis cette époque, Joachim commençait à retrouver la force et la santé ; mais une noire mélancolie s'était emparée de son âme, car Sténia ignorait toujours le secret de sa naissance, et le signor Marchetti avait déclaré formellement que cette union était impossible tant que la jeune signora ne pourrait nommer son père. Joachim avait écrit à Sténia pour l'engager à se soustraire avec lui à la cruauté de cet arrêt en quittant Venise ; mais deux heures après, son père lui avait rendu sa lettre et s'était chargé de lui apprendre le châtiment qui les attendait l'un et l'autre à la première tentative de fuite : l'exil pour lui, les Plombs pour elle. Or, on pouvait compter sur la parole du signor Marchetti : il était aussi impitoyable que puissant, et, comme membre du conseil des Dix, son pouvoir était sans bornes.

Midi venait de sonner à Saint-Aponad, lorsqu'on annonça au comte Marchetti la visite du *Calabrese*. Mathias entra d'un pas lent et solennel ; son visage était empreint d'une sombre torpeur, le désespoir avait éteint le feu de ses grands yeux noirs, et l'on remarquait dans toute sa personne le cachet de grandeur imposante et terrible que laisse la douleur à ceux dont elle a foudroyé l'âme.

— Signor, dit l'artiste au patricien, ma visite vous étonne sans doute ; mais si j'ose me présenter dans une demeure plongée par moi dans l'affliction, c'est pour racheter le mal que j'ai causé, car aujourd'hui même, je l'espère, Joachim aura retrouvé pour toujours la joie et le bonheur.

— Si vous saviez, répondit le patricien, combien sa tristesse est profonde, et avec quelle sombre joie il s'y complaît, vous reconnaîtriez toute la folie d'une pareille tentative.

— Permettez-moi de ne point partager votre avis à cet égard ; mais dites-moi, signor, avez-vous entendu parler des ducs d'Orizzi ?

— Les ducs d'Orizzi, l'une des plus puissantes familles de Naples ? qui ne les connaît ?

— Et ne pensez-vous pas comme moi qu'il n'y a pas un patricien dans Venise qui ne dût se trouver honoré de s'allier à eux ?

— Pas un des noms inscrits au livre d'or ne peut rivaliser d'éclat avec ce nom illustre.

— Puisque tel est votre avis, signor, consentez à ce que je demande pour Joachim la fille du duc d'Orizzi, et je m'engage à l'obtenir.

— Êtes-vous sûr de pouvoir tenir un pareil engagement ? s'écria le patricien, dont les traits s'empourprèrent d'orgueil à cette pensée.

— Je réponds du succès.

— Ce serait une alliance dont je serais fier, signor Mathias ; mais comment décider Joachim ?

Une porte s'ouvrit brusquement et Joachim entra en proie à une vive agitation.

— J'ai tout entendu, dit-il, car, en voyant entrer ici le signor Mathias, j'avais soupçonné quelque nouvelle trahison contre moi et Sténia. Mais c'est en vain qu'on tenterait de changer mes sentiments ; jamais je ne consentirai à cette union.

— Tu ne m'as donc pas fait assez de mal comme cela ! dit Joachim à son ancien ami.

— Joachim ?

— Mathias, j'ai deviné le motif secret qui te fait agir, c'est encore là une des inspirations de ton infernale jalousie ; mais tu ne réussiras pas, je te le jure.

— Tu te rendras aux conseils de la raison, Joachim ; la signora d'Orizzi est jeune et jolie, et tu me remercieras de te l'avoir donnée pour femme.

— Jamais, te dis-je !

— Que faire alors, dit Mathias ? comptant sur ton consentement, j'ai engagé le duc à se rendre ici avec sa fille, et maintenant...

— Y songez-vous, s'écria le signor Marchetti, exposer le duc d'Orizzi à un pareil affront ! mais il a refusé sans doute ?

— Il a accepté, signor, voyez plutôt cette gondole qui glisse sur la lagune.

Joachim et son père tournèrent leurs regards vers le point que leur indiquait Mathias.

— Quelle indigne plaisanterie ! dit le signor Marchetti, je ne vois dans cette gondole que le vieil Antonio et la signora Scaletti.

— Le duc d'Orizzi et sa fille, repartit Mathias.

— Se peut-il !

— C'est comme je vous le dis. Eh bien ! Joachim, refuses-tu toujours la signora d'Orizzi.

Joachim ne put répondre, le bonheur l'étouffait, il courut à Mathias et tomba dans ses bras en pleurant de joie.

— Et vous, signor Marchetti ?

— Mais vous m'expliquerez au moins comment il se fait que le vieil Antonio...

— C'est ce que je vais faire en quelques mots.

Celui que vous avez connu jusqu'alors sous le nom d'Antonio est devenu depuis quelques jours seulement, par la mort d'un frère aîné, le chef de la famille d'Orizzi. Il y a quinze ans environ, sa fortune était immense ; mais eût-elle été dix fois plus considérable, que l'amour du luxe et la passion du jeu dont il était dévoré l'eussent rendue insuffisante. Il arriva donc un jour que, de tant de richesses, il ne lui resta pas une obole. C'est alors qu'il prit un parti devant lequel eût reculé le caractère le plus énergique et que l'amour paternel lui donna seul la force d'accomplir. Après avoir envoyé sa fille à Venise avec une domestique dévouée, car la mère de Sténia s'était éteinte dans les larmes le jour même où la ruine et le deuil étaient venus s'abattre sur sa demeure, il quitta Naples, changea son nom d'Orizzi contre celui d'Antonio, et s'en alla en Flandre, n'ayant plus devant lui qu'un seul but, qu'une seule mission, reconquérir pour son enfant une fortune égale à celle dont il l'avait privée. Noblesse, dignité, considération, il foula aux pieds, comme de ridicules hochets, tout ce qui pouvait l'entraver dans sa nouvelle carrière, et dès lors il n'eut plus dans l'âme qu'une passion, passion exclusive et infatigable, à l'œil creux et cupide, à la parole âpre, insensible aux humiliations et aux mauvais traitements, allant chercher l'or au fond de l'infamie : *la soif des richesses !*

Quand il vint à Venise, rappelé près de son enfant par la mort de la vieille à laquelle il l'avait confiée, le duc d'Orizzi apportait avec lui une immense fortune, fruit d'une existence de privations et de labeurs inouïs. Cependant cette fortune ne pouvait suffire longtemps aux prodigalités de Sténia, c'est pourquoi il continua ici, avec une persévérance dont nous avons tous été témoins, cette vie d'abnégation dont la seule pensée épouvante l'esprit.

Malgré l'amour idolâtre qu'il porte à sa fille, malgré le désir qui le consumait de la presser dans ses bras et de lui dire qu'il était son père, il fût mort sans se faire connaître à elle, sans se relâcher un instant de l'œuvre terrible à laquelle il s'est voué, si je ne l'eusse décidé à reconnaître publiquement Sténia pour sa fille, en lui affirmant qu'elle soupçonnait déjà le secret de sa naissance et que son vœu le plus ardent était qu'il fût connu de tout Venise. Voilà, signor, l'histoire du vieil Antonio, aujourd'hui duc d'Orizzi et chef de cette illustre maison.

Mathias achevait à peine son récit lorsqu'un domestique vint introduire Antonio et sa fille. Sous le nouveau costume dont il était couvert, il était presque impossible de reconnaître dans le noble napolitain le sordide et grotesque vieillard qui, la veille, courait en guenilles par les rues de Venise.

Joachim et son père se levèrent avec empressement pour aller à sa rencontre.

— Signori, leur dit le duc, dont le ton et les manières étaient aussi changées que le costume, je suis venu vous trouver avec ma fille sur l'invitation du signor Mathias, mais j'ignore encore pour quel motif.

— Signor d'Orizzi, répondit le patricien, j'allais me rendre à l'instant au palais Balbini pour vous prier d'accorder à mon fils Joachim la main de la signora Sténia.

— Oh! de grand cœur! dit le duc, car je sais à quel point ils s'aiment l'un et l'autre.

— Tant de bonheur est-il possible ? dit Sténia à Joachim qui s'était approché d'elle.

— Oui, ma chère Sténia, répondit le jeune homme ; et celui à qui nous devons ce bonheur inespéré, c'est lui, c'est Mathias.

— Ah ! signor Préti, dit Sténia les yeux humides d'attendrissement, je ne me pardonnerai jamais le mal que je vous ai fait.

— Oublions le passé, signora. Je voudrais pouvoir vous donner quelque preuve de mon amitié, signor Mathias.

— Eh bien, signora, reprit l'artiste d'une voix triste et grave, il y a dans Venise deux enfants que j'ai juré de protéger, la fille de Jacopo et cette pauvre petite Gianetta que je ne voudrais pas laisser de nouveau exposée aux tentations de la misère ; recueillez-les dans votre demeure, signora, c'est le plus grand témoignage d'amitié que je puisse réclamer de vous.

— Je les ferai venir près de moi dès aujourd'hui, et elles ne me quitteront plus, je vous le jure.

— Et toi, mon pauvre Mathias, que vas-tu faire ? dit Joachim, en pressant affectueusement la main de son ami.

— Je l'ignore Joachim, car désormais ma vie ne m'appartient plus.

— Que dis-tu là ?

— Il y a huit jours, j'ai écrit au Saint-Père pour lui demander une grâce ; cette grâce je l'ai obtenue ; je suis chevalier de Malte.

En quittant Venise, le *Calabrese* se rendit directement à Malte, où il passa treize années. Tout ce temps fut employé par lui à faire des peintures à la cathédrale, œuvre gigantesque dont nul autre n'eût osé entreprendre l'exécution, et dans laquelle il déploya un talent si remarquable, qu'elle lui valut le titre de commandeur de Syracuse.

C. Guéroult.

PLANCHE UNIQUE,

DESSINÉE SUR PIERRE PAR L.-B. OMMEGANCK.

Les dessins d'Ommeganck sont comme ses tableaux, fort rares et fort recherchés ; mais ce qui est plus rare encore, ce sont les dessins sur pierre faits par cet artiste. Un seul existe, à notre connaissance, et la pierre lithographique sur laquelle il est exécuté a été retrouvée ces jours derniers, par hasard, chez un marchand de *bric-à-brac* de la ville de Bruxelles. Elle porte la date de 1820. A ce titre elle offre un double intérêt à la curiosité des amateurs. 1820

est une des premières années où l'art de la lithographie commença a être importé en Belgique, et M. Burggraef, l'éditeur de la planche, est peut-être le premier qui, en Belgique, ait produit les premiers essais de cet art né en Allemagne. La planche, quoique renfermant des qualités incontestables, trahit cependant une inexpérience visible de la main, et l'on sent que le crayon lithographique n'était pas un instrument très-familier à notre grand artiste.

Une autre importante découverte non moins curieuse au point de vue historique a été faite en même temps. A cette pierre dessinée était jointe une *lettre autographe* du peintre, qui constate le prix qu'elle lui a été payée et un reçu donné par le peintre Blomaerts, d'Anvers, ami d'Ommeganck et chargé par lui de recouvrer cette somme. Voici ces deux pièces qui atteignent la hauteur d'un document historique.

« Anvers, le 20 février 1820.

» Monsieur,

» Après avoir dessiné quelque chose sur la *pier* que vous m'avez envoyée, je vous donne connaissance que je viens de la remettre au beurtman de Bruxelles, qui part d'ici cette semaine.

» Comme je n'ai pas eu en vue le prix modique que j'ai passé à M. Van Eekhoud? mais, je l'ai fait pour éprouver cette manière de dessiner, vous serez tenu sur les cent francs de me donner douze des *mellieurs* exemplaires, sans cela je ne l'aurais pas fait à ce prix.

Je vous prie de remettre les cent francs à M. Blomaerts, peintre, mon ami, lui vous *donnerai quittence*. Son *adres*, rue de Bavière, n°794.

» Aussitôt que vous aurez fait de bonnes épreuves, je vous prie de m'envoyer les *mienes*.

» Je reste attendant, en vous assurant de ma *parfait* considération.

» Votre très-humble serviteur,

» L.-B. Ommeganck. »

» *N. B.*

» La caisse est marquée V. B. »

Suit la quittance :

« Reçu de M. Burggraef la somme de cent francs pour le compte de M. Ommeganck d'Anvers.

» Bruxelles, le 21 février 1820.

» W. Blomaerts. »

Le propriétaire actuel de cette pierre a eu l'heureuse idée de faire tirer quelques belles épreuves sur chine et sur beau papier de cette planche rare; il y a joint un *fac-simile* de la lettre et du reçu comme preuves authentiques, et il a livré quelques épreuves au commerce. Ces épreuves sont tirées à fort petit nombre ; nous engageons donc les amateurs à se les procurer, car la pierre est replacée dans son cadre de verre, et elle n'en sortira plus que pour passer dans le cabinet d'un amateur ou dans une collection publique dont elle est incontestablement digne.

Cent exemplaires ont été faits seulement de ce tirage.

LE TABLEAU DE M. DEHOGUES, DE MONS.

Nous lisons la note suivante dans le *Constitutionnel* de Mons :

« Nous avons vu chez M. V. Dehogues, un des principaux négociants de notre ville, un vieux tableau nouvellement découvert sous d'anciennes tapisseries. On suppose que ce tableau provient de l'ex-abbaye de Saint-Ghislain et qu'il a été recouvert en 1793, pour le soustraire aux dévastations qui eurent lieu à cette époque. Nous avons examiné attentivement cette toile, malheureusement fort détériorée : d'abord, le sujet ne peut être une Fuite en Égypte comme on nous l'avait dit, attendu que l'enfant Jésus ne se trouve pas dans le tableau ; ensuite la date 1483 qui nous avait été indiquée est tout à fait impossible, attendu que la manière des peintres de cette époque ne ressemble nullement au genre de peinture que nous avons vu. Revenons au sujet : La Vierge se sépare de sa mère; elle quitte la maison paternelle pour suivre son époux. La composition est d'une belle ordonnance, elle est pleine de mouvement ; le tableau est traité dans la manière de Jouvenet. Voici d'ailleurs divers détails qui peuvent jeter beaucoup de jour sur son origine :

« A droite, on distingue, peints dans la couleur du fond et non par-dessus, les mots : *Andreas, AD invenit*; puis on découvre au-dessous *Franciscus ouvenest*, c'est-à-dire *Franciscus Jouvenest*, et enfin une date dont le second chiffre peu marqué ne peut être qu'un 6, ce qui donne, joint aux autres visibles, 1683. Avec ces données, on peut, ce nous semble, raisonnablement établir que l'auteur de cette peinture est *Jean André*, fort lié avec le fameux *Jean Jouvenet* et son frère *François Jouvenet*, et qu'elle a été exécutée peut-être sous la conduite des Jouvenet, peut-être en collaboration avec eux.

» Jean André est né à Paris en 1662; Jean Jouvenet, dans la même ville en 1644; François Jouvenet, frère puîné de Jean, est mort en 1749.

» Il est entendu que notre opinion ne doit être prise qu'à titre de renseignement. »

Nous ne connaissons pas le tableau dont il est ici question, mais plusieurs inexactitudes nous frappent dans la note du *Constitutionnel*.

1° Si la date de 1683 est exacte, ce serait un cas de précocité assez rare de la part du peintre, car à cette époque *Jean André* aurait eu précisément 21 ans. Il ne faut pas oublier que *Jean André* prit l'habit de dominicain à l'âge de 17 ans, qu'il resta longtemps en Italie et que ce ne fut qu'à son retour en France qu'il fit quelques tableaux pour les monastères de son ordre. Il peignit alors plusieurs scènes de la vie de *saint André*, son patron.

Il est fâcheux, aussi, que le tableau ne représente pas une *Fuite en Egypte*, ainsi qu'on l'avait dit d'abord, car il est bien constaté que *Jean André* a peint une Fuite en Égypte. Ce tableau a même figuré pendant longtemps dans le cabinet de M. Saint Yves, et il y est porté au n° 1er de son catalogue.

2° Si *Jean André* fut l'ami et l'élève de Jean et de François Jouvenet, si l'on va même jusqu'à supposer que ceux-ci auraient pu le faire en collaboration avec lui, comment se fait-il que le nom de Jouvenet soit mal orthographié dans l'inscription du tableau? — D'après le *Constitutionnel* de Mons, il est écrit : *Franciscus Jouvenest* et non pas JOUVENET qui est l'orthographe réelle.

3° Enfin, Jean Jouvenet n'est pas né *dans la même ville* que Jean André; celui-ci est né à Paris en 1662 : Jean Jouvenet est né à *Rouen* le 21 août 1647, et non pas en 1644.

Nous prions le *Constitutionnel* de nous dire s'il a fait d'autres observations depuis celles que nous venons de signaler.

ASSOCIATION

Pour l'encouragement et le développement des arts industriels en Belgique.

Nous empruntons à l'*Indépendance* les observations suivantes, sur une nouvelle association qui se forme dans notre pays. Le fait est que la Belgique est tributaire de la France et de l'Angleterre pour les dessins de ses fabriques, qu'elle ne produit que très-peu de modèles originaux, attendu que cette branche de l'enseignement professionnel n'a jamais été développée. Il était temps d'y songer, en effet.

On a beaucoup fait en Belgique pour les arts : nous n'avons pas une ville, nous n'aurons bientôt plus un village où le dessin et la musique ne soient enseignés; nous avons des académies nombreuses de peinture et de dessin, plusieurs conservatoires et de grandes écoles de chant ; nos musiciens exécutants ont promené leur gloire applaudie dans les deux hémisphères, on sait partout le nom de nos peintres et de nos sculpteurs. La Belgique est incontestablement une terre artistique ; il n'y a pas bien longtemps encore, on reprochait à nos peintres un manque d'imagination et de goût que l'on

faisait résulter, en grande partie, d'un trop peu de souci des études de l'histoire et des chefs-d'œuvre. Un progrès sensible s'est accompli, sous ce rapport, dans l'École belge, et nous avons vu des productions élégantes et gracieuses briller à côté de vigoureuses inspirations.

Mais le développement des études artistiques produit aujourd'hui un résultat qui pourrait, si l'on n'y prenait garde, devenir des plus fâcheux. Tous les peintres, tous les sculpteurs, tous les graveurs, tous les lithographes que produit la Belgique, ne peuvent pas devenir de grandes renommées : quel que soit leur talent, ils ne peuvent pas espérer tous trouver des acheteurs à leurs œuvres et recueillir en même temps la réputation et la fortune dont quelques-uns sont favorisés. Et puis les élèves de nos diverses écoles n'en sortent pas avec des mérites égaux; il en est beaucoup qui s'éclipsent au premier rang et qui auraient brillé à un rang inférieur. A ceux-là le progrès de l'industrie a ouvert une voie nouvelle, une voie qui ira s'élargissant à mesure que la civilisation de plus en plus élégante avancera; ceux-là, appliquant au travail industriel leur aptitude, peuvent se créer des positions honorables dans la carrière des *arts industriels*, exécutant ou préparant tout ce qui dans l'industrie moderne est œuvre d'art. C'est une carrière noble et qui peut rendre un nom glorieux autant que les noms placés aux plus hautes régions de l'art pur. Qui ne connaît Bernard de Palissy et Benvenuto Cellini? qui ne connaît les chefs-d'œuvre de l'industrie artistique de Rome et de la Grèce?

Pour les *arts industriels* il reste beaucoup à faire en Belgique; mais la lacune a été aperçue par des hommes éclairés; ils ont pris à cœur de la combler, et à peine un esprit intelligent et chercheur avait-il indiqué ce qu'il y aurait à faire, que *l'Association pour l'encouragement et le développement des arts industriels en Belgique* était fondée.

L'industrie belge n'est restée et ne veut rester jamais étrangère à aucun progrès; elle tend sans cesse à développer simultanément ses diverses branches. La Belgique industrielle jouit d'une considération égale à celle que la Belgique politique s'est acquise; aussi accueillera-t-elle avec empressement l'idée de la fondation de cette *Association* que nous ne saurions mieux recommander qu'en citant un passage de la circulaire qu'elle vient de publier.

« A mesure — dit cette circulaire — que l'industrie avance et que le niveau de l'aisance générale s'élève, le goût augmente ses exigences : la concurrence cesse d'être limitée au prix et au choix des matières, à l'économie de la main-d'œuvre; elle s'étend à la perfection de la forme et veut que l'on fasse une part, dans la fabrication même la plus humble, aux inspirations comme aux règles de l'art. Que ce soit en se retrempant dans l'étude des œuvres les plus parfaites des temps passés, ou bien en cherchant des sujets de comparaison et de progrès dans ces luttes pacifiques dont l'Exposition universelle de Londres a été la plus magnifique expression et auxquelles elle a tracé une carrière nouvelle, ou bien encore en puisant des leçons et des exemples dans un enseignement, mieux approprié, des écoles de dessin, l'industrie doit s'attacher, de nos jours plus que jamais, à donner aux objets qu'elle produit la correction, le sentiment, l'harmonie, si elle veut assurer sa position et sa renommée.

» Plus qu'aucune autre, peut-être, l'industrie belge est intéressée à perfectionner son éducation artistique, en présence surtout de deux rivales, dont l'une a comme gage de supériorité les conditions matérielles de fabrication et l'habileté mécanique, et dont l'autre l'emporte en grande partie par l'ascendant du goût. Cette industrie, qui participe assez largement du premier de ces avantages, ne peut manquer, en cherchant à mieux s'approprier le second, d'accroître de beaucoup ses éléments de succès. « Ce n'est point, hâtons-nous » de le dire, que, sous prétexte de stimuler en elle le sentiment du » beau et la recherche de la forme, l'on doive jeter l'industrie belge » hors de ses voies naturelles et l'encourager à des entreprises qu'il » n'est point dans sa destinée de réaliser avantageusement ; » mais, pour beaucoup d'objets auxquels cette industrie s'applique dès à présent avec fruit, l'épuration du goût et le soin de la correction sont parmi les éléments qu'il convient le moins de négliger.

» Le moment est d'autant plus opportun, pour la Belgique, de se préoccuper du progrès des arts industriels, que cette question fixe vivement l'attention des esprits les plus éclairés et les plus compétents en Angleterre et en France. Dans le premier de ces pays, la commission de l'Exposition de 1851, ayant ouvert une enquête sur la destination la plus utile à donner à la somme considérable qui était demeurée à sa disposition, reconnut que, de l'aveu presque unanime, ces fonds devaient être consacrés « à accroître les res- » sources de l'instruction professionnelle et à étendre l'influence » des sciences et des beaux-arts sur l'industrie pratique ; » la commission n'hésite pas à déclarer que, si ce besoin était méconnu, « la Grande-Bretagne courrait des risques sérieux de perdre la po- » sition qui est aujourd'hui sa force et son orgueil. » Déjà cette commission, secondée par le Parlement, a pris des mesures efficaces dans cet ordre de vues. En France également, bien que dans ce pays plus qu'ailleurs le goût soit un des caractères dominants de l'industrie, des efforts sont faits pour généraliser et accroître encore cette supériorité : un plan complet d'organisation pour les beaux-arts appliqués à l'industrie a été récemment présenté au gouvernement de cet État.

» L'Association n'aura pas seulement pour but d'aider au perfectionnement et à la prospérité de l'industrie, elle encouragera et mettra en lumière les travaux de ces utiles auxiliaires de la fabrication, artistes industriels et artisans, dont les noms restent aujourd'hui le plus souvent obscur, tandis que l'on vante les œuvres créées par leur imagination ou façonnées par leurs mains. Il y a une dette à acquitter envers cette classe intéressante et de nouvelles voies à ouvrir à ses talents. »

Il ne nous reste après cela plus rien à dire pour montrer l'utilité de l'institution nouvelle. Bornons-nous à chercher dans ses statuts quels seront les moyens qu'elle emploiera pour atteindre son but. Ces moyens sont : des expositions périodiques et des concours pour les œuvres des artistes industriels et des artisans ;—l'établissement de collections des produits anciens et modernes des beaux-arts industriels ; — la distribution aux artisans et artistes industriels qui annonceront des dispositions particulières d'ouvrages techniques, de dessins, etc., etc.;—enfin la poursuite de l'adoption des mesures destinées à protéger efficacement la propriété des modèles et dessins de fabrique ; l'association plus complète des écoles de dessin, parce que c'est là un objet qui est du ressort du gouvernement, lequel s'en occupe, du reste, sérieusement.

Nous ne croyons pas devoir insister pour démontrer les avantages, au point de vue industriel, de l'Association dont les hommes les plus compétents et les plus recommandables font déjà partie. Elle a trouvé une sympathie prompte dans toutes les industries, et le nombre en est grand, qui font concourir l'art à la confection de leurs produits; nous trouvons sur la liste des membres actionnaires et fondateurs les noms de MM. Ch. Verhulst, Berlemont-Rey, Seny-Leclère, Ch. de Hemptinne, fabricants d'indiennes; Verreyt et Reuver, imprimeurs sur étoffes ; Delehaye et Washer, fabricants de dentelles; Buls et Dufour, orfévres ; Jones frères, carrossiers ; Pauwels et Dekeyn, menuisiers-constructeurs ; nous y voyons encore des artistes, des architectes, des ornementistes, des graveurs, des marbriers, des fabricants de passementeries, etc., etc.; puis encore des membres du Sénat et de la Chambre des Représentants, MM. Cans, de Brouckere, Defuisseaux, Lesoinne, Prévinaire, Ch. Rogier, T'Kint de Naeyer, Malou, A. Vandenpeereboom, Veidt, Vilain XIIII ; enfin, MM. Van de Weyer, ministre plénipotentaire de Belgique à Londres ; Carolus, ministre de Belgique à Lisbonne ; des administrateurs, des employés supérieurs, des publicistes, des banquiers, etc., etc.

Le comité directeur se compose de MM. Ch. de Brouckere, président; L. Veydt, vice-président; Edouard Romberg, secrétaire, — nous croyons pouvoir dire que c'est à l'initiative heureuse de M. Ed. Romberg que l'Association est due. — Frédéric Fortamps, industriel, membre de la commission de l'enseignement professionnel; Leys, artiste peintre; Simonis, sculpteur; Dumont, architecte; J.-B. Cappellemans (aîné), fabricant de porcelaines, cristalleries, etc.; Léop. Wiener, graveur; Jos. Dekeyn, menuisier-constructeur ; A. Delehaye, fabricant de dentelles, et J. Du Pré, ingénieur.

Déjà près de 80 membres actionnaires-fondateurs ont souscrit ; et certes, dirigée par les hommes d'une irrécusable compétence et d'un zèle éprouvé que nous avons nommés, l'Association prouvera

bientôt elle-même par des faits quelle excellente influence elle doit exercer sur le travail national, sur le perfectionnement industriel et par suite sur la prospérité et l'illustration du pays.

Déjà les tissus, les cristaux, les armes, les voitures et une foule d'autres produits fabriqués en Belgique sont estimés et recherchés à l'étranger; quand viendront se joindre encore davantage à l'excellence intrinsèque du produit les perfections de la forme sculptée, taillée, peinte, ouvragée avec le sentiment et le goût artistiques— bientôt les débouchés s'élargiront; nos industries pourront conquérir de nouvelles renommées.

L'approbation et l'appui du pays seconderont l'institution naissante; la Belgique aime à favoriser tout ce qui tend à grandir son bien-être et son honneur. En examinant le caractère, le tempérament, les apitudes des Belges, il nous semble que la Belgique est le vrai pays de l'art industriel, le pays où doit le mieux se manifester et se réaliser la pensée de l'union de l'utile avec l'agréable, le pays enfin où l'Association dont nous parlons doit le mieux réussir.

Ajoutons que, comme le comité-directeur le fait remarquer dans sa circulaire, le but que se propose l'Association est sérieusement poursuivi en Angleterre et en France, et que ne pas rechercher en Belgique le progrès des arts industriels serait, pour beaucoup d'articles importants, s'exposer à descendre du rang que nous occupons et compromettre nos chances ultérieures de succès. Disons encore que l'objet de l'institution n'est point d'intérêt purement local; il n'est pas de partie de la Belgique à laquelle l'influence de l'Association ne puisse et ne doive s'étendre. Aussi, la mission qu'elle s'est attribuée mérite le concours de tous ceux qui, par leur position ou par leur fortune, sont à même d'aider à la remplir honorablement.

PROGRAMME

Du concours à ouvrir entre les artistes nationaux et etrangers pour la construction d'une salle de concerts, etc., à La Haye.

La commission de la Société établie à La Haye, sous le nom de « Société pour la construction et l'exploitation d'un édifice destiné à des amusements publics et à des réunions particulières, » ouvre un concours entre les artistes nationaux et étrangers pour la construction du dit édifice.

Art. 1er. Il est ouvert un concours entre les artistes nationaux et étrangers pour la présentation des plans d'un édifice destiné à des amusements publics et à des réunions particulières.

Art. 2. Cet édifice sera élevé sur le terrain servant actuellement de jardins, sis au *Plein*, à La Haye, à côté du ministère des colonies, à une distance convenable des bâtiments circonvoisins. Il aura une seule façade principale, donnant sur la place, indiquée sur le plan lithographié du terrain destiné au dit bâtiment.

Art. 3. L'édifice comprendra la construction :

A. D'une *salle de concerts*, qui devra, non compris l'espace nécessaire à un orchestre de grande dimension pour instrumentistes et chœurs, et indépendamment de plusieurs loges destinées à la famille royale, pouvoir contenir au moins 1,600 personnes. Toutefois, la salle devra être construite de telle façon que les dimensions en puissent être réduites à volonté. Les dépendances devront se composer : des salons nécessaires pour répétitions, réceptions, réunions particulières ; de foyers, buffets, antichambres, espace à proximité de l'orchestre, où l'on puisse accorder et réfugier les instruments ; caves, latrines, etc.;

B. D'un établissement de bains, devant contenir au moins 14 et au plus 20 chambres de bains ;

C. D'une habitation pour le cafetier ou limonadier, avec les dépendances nécessaires, telles que caves, etc.

L'édifice, qui pourra se composer de plusieurs parties séparées, mais formant un ensemble, pourra en outre contenir d'autres constructions dont la première condition voulue est d'en rendre l'exploitation aussi avantageuse que possible, sans nuire au but principal défini ci-dessus.

Les entrées pour piétons et voitures, les vestibules, escaliers, etc., devront être spacieux et commodes.

Art. 4. La forme ou le développement du plan ainsi que le style de l'architecture sont laissés au choix des concurrents.

Art. 5. Chaque projet comprendra :

a. Les plans généraux des différents étages et divisions ;

b. L'élévation des façades ;

c. Les coupes longitudinales et transversales ;

d. Le détail de la construction, des ornements, etc. :

e. Les dessins indiquant le système de chauffage et d'éclairage des salles, de l'établissement de bains, etc.;

f. Un mémoire explicatif, un métré et un devis détaillés indiquant la nature des matériaux entrant dans la construction.

Les plans devront être dressés à l'échelle d'un centimètre par mètre pour les plans généraux et de 25 millimètres par mètre pour les façades et les coupes.

Art. 6. Le devis ne pourra dépasser la somme de cent quarante mille florins des Pays-Bas. Dans cette somme ne sont pas compris l'ameublement, les appareils de chauffage et d'éclairage, les cuves, baignoires, etc.

Art. 7. Il pourra être décerné deux prix en faveur des deux projets qui auront été jugés les meilleurs.

Le premier prix consistera en une somme de fl. 600.

Le deuxième prix en une somme de fl. 200.

Art. 8. Les plans entièrement terminés et accompagnés de mémoires explicatifs, métrés et devis, devront être adressés francs de port au secrétaire de la commission, avant le 15 juin 1853. Ils ne seront pas signés et porteront une marque ou une épigraphe qui sera reproduite sur l'adresse d'une lettre signée et scellée, indiquant en outre le domicile de l'auteur du projet.

Art. 9. L'écriture sur les plans, mémoires explicatifs, etc., devra être d'une autre main que celle de l'auteur du projet. L'inobservation de cette disposition entrainera l'inadmissibilité des plans au concours.

Art. 10. Les plans seront examinés et jugés par la commission, avec le concours d'experts à désigner par elle, et dont le rapport sera publié par la voie des journaux.

Art. 11. La commission se réserve d'exécuter en tout ou en partie le projet ou les projets couronnés, et d'en confier l'exécution soit à l'auteur, soit à tout autre artiste. L'auteur sera tenu toutefois de donner les renseignements désirés.

Dans le cas où la direction des travaux serait confiée à l'artiste lauréat, le montant du prix déterminé à l'art. 7 sera déduit des honoraires auxquels il aura droit.

Art. 12. Les projets couronnés demeureront la propriété de la Société. Les autres projets, ainsi que les lettres qui les accompagneront (lesquelles ne seront pas ouvertes) seront restitués aux concurrents qui les réclameront par lettres affranchies, portant indication de la marque ou de l'épigraphe du projet.

On pourra se procurer le plan lithographié indiquant le terrain destiné à la construction, en s'adressant par lettre affranchie à M. E. ZILCKEN, secrétaire de la commission, 122, *Nieuwe Uitleg*, à La Haye.

La Haye, 8 mars 1853.

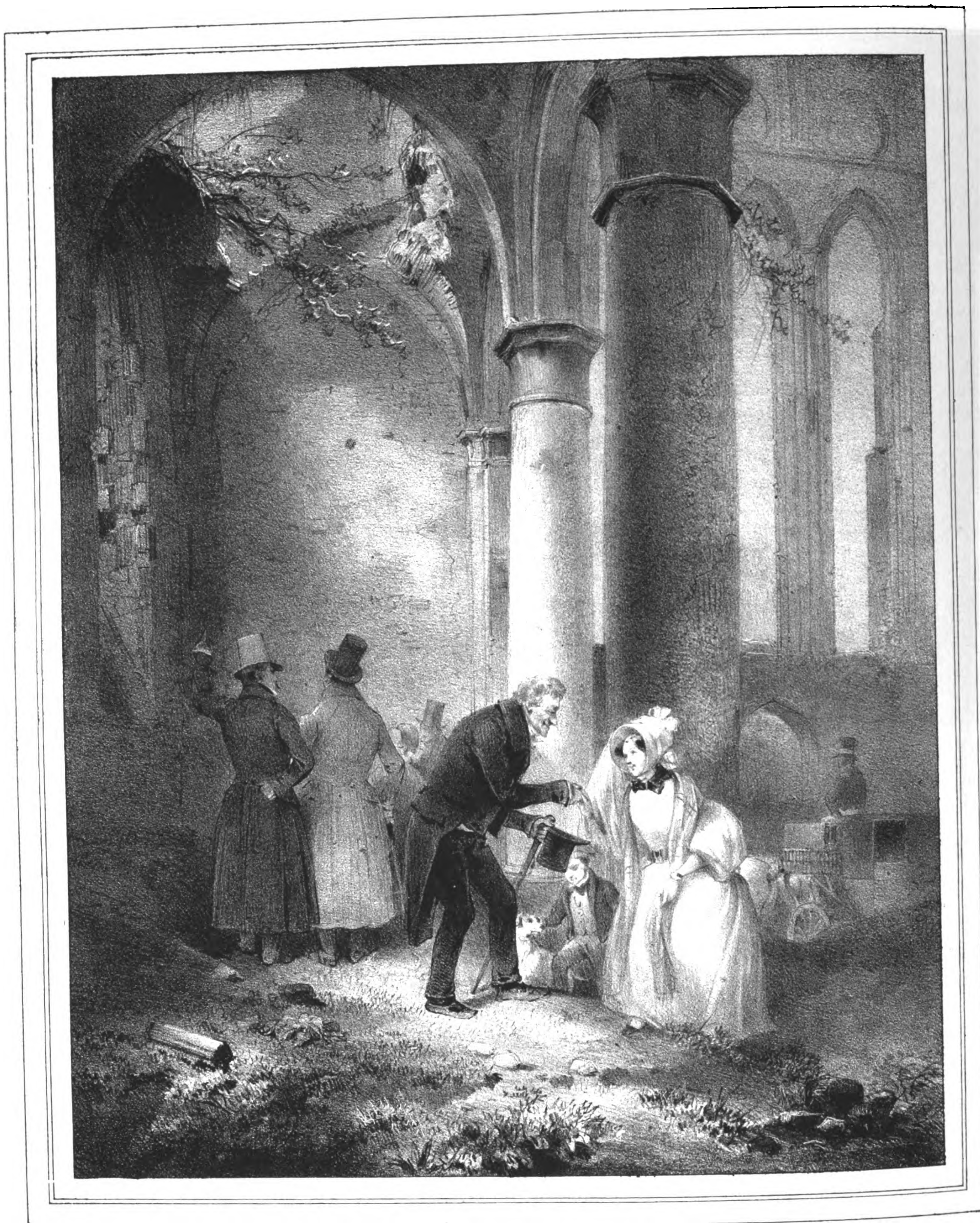
Par la commission :

E. ZILCKEN, Secrétaire.

W. D. A. M. BARON DE BRIENEN, Président.

Ordre des planches depuis la feuille 4.

4. — Un jeune ménage et une vieille tante d'après Blés.
5. — Le repos au bois, dessin de Madou et de Fourmois.
6. — Le Singe et le Miroir, d'après Decamps.
7. — Souvenir des Ardennes, dessin de Fourmois.
8. — Vues du Portail et du Chevet de l'église N.-D. de Tournay — deux dessins de Manche.
9. — Le comte de Paris, Polka, musique par Mme la duchesse Hélene d'Orléans.
10. — Statue de Gutenberg, à Mayence, par David d'Angers.
11. — Cathédrale des patriarches au Kremlin (effet de neige).
12. — Tombeau de saint Hubert, à saint Hubert, par Guillaume Geefs.
13. — Statue de Léopold Ier, roi des Belges, érigée à Ixelles, d'après Dutrieux.
14. — La maison des Barques (Bruxelles ancien) dessin de Cooper.
15. — Un moulin à vent, près de Malines, par Victor Vervloet, de Malines.
16. — Les buveurs, d'après un tableau de van Ostade.
17. — Le palais de Justice de Rouen, dessiné par Bossuet.
18. — La sentinelle arabe, dessin à deux teintes par Jules Starck.



Madou del.

LES JEUNES GENS D'AUJOURD'HUI SONT BIEN PEU ATTENTIFS.

LE LIVRE

DE LA CORPORATION DES PEINTRES ET SCULPTEURS GANTOIS.

(1338 à 1539 — 1574 à 1712.)

Rarement nous empruntons quelque chose au *Bulletin de l'Académie*, — non pas qu'il en soit indigne — mais parce que rarement les matières qu'il traite sont de notre ressort. Voici cependant une brillante exception. Dans une communication faite par M. Edmond De Busscher, correspondant, il examine *le livre de la corporation des peintres et sculpteurs gantois,* oublié dans les archives communales de Gand. Ce document étant à la hauteur d'un monument historique important, nous ne pouvons nous empêcher de faire connaître à nos lecteurs les observations faites par M. De Busscher.

Notice de M. Edm. De Busscher, correspondant de l'Académie.

Les plus vieux documents relatifs aux corporations, gildes ou confréries de peintres et sculpteurs des diverses villes de la Belgique ne nous renseignent guère plus loin que le xve siècle. La gilde de St-Luc d'Anvers, la plus ancienne peut-être du pays, ne sort, pour nous, de l'obscurité qui l'environnait, qu'en 1434, grâce aux investigations historiques du baron Van Ertborn (*). La confrérie de Bruges ne nous apparaît également que vers le milieu du xve siècle, et, de la corporation de Gand, nous ne connaissions, pour ainsi dire, que l'existence; nous avions perdu de vue le peu de renseignements artistiques mentionnés par les auteurs qui ont écrit sur la riche et glorieuse cité flamande.

Et cependant, depuis plusieurs années se conservait au dépôt des archives communales de Gand un document plein d'intérêt pour l'histoire de l'art plastique dans les Flandres. C'est le livre original ou registre de la corporation gantoise des peintres et sculpteurs, qui nous donne, de 1338 à 1539, c'est-à-dire jusqu'à la suppression des priviléges des corps de métiers de Gand, après l'insurrection de 1538-1539, et ensuite depuis la réorganisation de la corporation en 1574 jusqu'à 1713, à quelques lacunes près, la liste des doyens, jurés et francs-maîtres du métier, ainsi que les statuts organiques, les ordonnances réglementaires et des annotations concernant certaines contraventions ou dérogations aux priviléges et franchises de la corporation.

Ce MS., de format petit in-folio, provient de la bibliothèque Delbecq, et porte sur la feuille de garde l'inscription suivante :

« Monsieur Jacques Clemens, chanoine de l'église de » Saint-Bavon, était de son temps le protecteur prononcé » des artistes peintres et sculpteurs à Gand. Il conservait » dans sa belle et riche collection de tableaux, de sculp- » tures et de manuscrits, le livre qui autrefois appartenait » à la corporation des peintres de la ville de Gand. Monsieur » Dominique-Bernard Clemens, son frère, aussi possesseur » d'une grande et belle collection de tableaux, reçut ledit » livre des mains de son frère, en 1777. Ce manuscrit in- » téressant n'a point figuré dans la vente des tableaux et » des livres de feu M. Dominique-Bernard Clemens, tenue » le 2 juin 1788.

» Cette déclaration a été donnée par Dominique Meere- » sone, ayant été au service de feu M. le chanoine Clemens.

» *Signé* : J.-B. DELBECQ. »

Nul autre *livre de la corporation gantoise des peintres et sculpteurs* ne nous étant connu, il résulte de la déclaration et des détails recueillis par M. Delbecq, que l'authenticité et l'origine du document qui va nous occuper ne laissent aucun doute. Nous pouvons accepter comme véridiques les renseignements qu'il nous transmet.

La corporation des peintres et sculpteurs gantois, comme la plupart des gildes et confréries artistiques, s'était mise sous le patronage de saint Luc. Une miniature sur parchemin, qui semble peinte vers la fin du xvie siècle, est placée en tête du volume, et représente le saint évangeliste. Au bas de la miniature se voit le blason de la corporation gantoise : d'azur aux trois écus d'argent 2 et 1 (*).

Les auteurs qui ont écrit sur l'histoire de la peinture et de la sculpture en Belgique, ou qui ont publié des dictionnaires des peintres et sculpteurs, ne remontent que jusqu'au commencement du xve siècle, et encore, leurs données sur ces premiers temps ne sont souvent que des hypothèses ou des inductions. Le livre de la corporation gantoise des peintres et sculpteurs recule cette limite de plus d'un demi-siècle pour la capitale de l'ancienne Flandre. Nous y trouvons la série complète des doyens et des jurés du métier, les noms de tous les maîtres-peintres et sculpteurs à qui fut accordée la franchise de profession dès 1338.

Malheureusement, depuis cette époque jusque vers la fin du règne de la dynastie de Bourgogne, en Flandre, la majeure partie des artistes enregistrés nous sont aussi inconnus que leurs œuvres. Il y a impossibilité de distinguer les peintres de tableaux des peintres décorateurs; les miniaturistes des enlumineurs, les simples sculpteurs des statuaires ou *tailleurs d'ymaiges*, ainsi qu'on les nommait alors. Sans doute, il dut y avoir parmi eux bien des artistes de mérite, bien des noms que l'on pourrait mettre au bas de ces vieilles toiles, de ces antiques panneaux où se révèle déjà la lueur qui précéda l'aurore de l'École flamande.

Mais nous devons renoncer, pour le moment, à les tirer de leur obscurité; le livre de la corporation gantoise ne nous présente ni directement ni indirectement les indices qu'il nous faudrait pour nous guider dans ce chaos. Néanmoins, comme il est bon d'y appeler la lumière, la nomenclature des peintres et sculpteurs de 1338 à 1639 sera publiée dans les *Annales de la Société royale des beaux-arts et de littérature de Gand*, avec des notes explicatives de M. Félix de Vigne. Ces notes ne se rapporteront qu'aux xve et xvie siècles ; toute la seconde moitié du xive siècle restera dans l'ombre.

A défaut d'éclaircissements sur la vie et les productions des artistes peintres et sculpteurs qui au xive siècle appar-

(*) *Geschiedkundige aenteekeningen aengaende* de saint Lucas gilde *en de Rederyk kamers van den Olyftak, de Violieren en de* Goudbloem *te Antwerpen*, door J.-C.-E. baron Van Ertborn. — Antwerpen, 1822.

(*) Les armoiries de la gilde des peintres d'Anvers étaient, selon le baron Van Ertborn, de gueules aux trois écus d'argent.

tenaient, en qualité de francs-maîtres, à la corporation gantoise. Le manuscrit nous initie aux us et coutumes du métier. Il nous donne les statuts organiques d'avant et d'après la concession Caroline. Le premier réglement (*Oerden ofte schickinghen in den ambochte van de scilders ende beeltsnijders binnen Ghendt*), réglement octroyé par le collége échevinal, est daté de 1338, sous la magistrature de Jean Speliaerts, premier échevin du banc de la keure, le mercredi avant la Toussaint. Ce document n'a aucune analogie avec les statuts des autres corps de métiers, lesquels, non-seulement à Gand, mais dans toutes les villes flamandes, semblent, dans leurs stipulations, procéder du même type. Il est très-court et tout à fait inhérent à la double profession plastique (*). En voici les dispositions essentielles :

1° Nul n'avait droit à la profession dans le métier des peintres et sculpteurs gantois, ni d'y être reçu franc-maître, s'il n'était domicilié dans la ville de Gand.

2° Le franc-maître payait à la corporation, lors de sa réception, six livres de gros ; aux doyen et jurés, lors du banquet annuel, huit escalins de gros. En outre, il faisait don au métier d'une coupe d'argent, du poids d'une once de Troyes, à bords dorés et le fonds orné des armoiries du métier ;

3° Tout franc-maître affilié à la corporation devait supporter sa quote-part des frais et charges du métier, sous peine, en cas de refus, d'une amende de trois livres parisis ;

4° Tout peintre ayant droit de profession était tenu d'employer tant sur pierre que sur toile et sur panneaux, avec ou sans volets, de la couleur de chair (*incarnadine*), de bonne qualité (*goede lijfverwe*); en cas de contravention, il était passible d'une amende de dix livres parisis ;

5° Quiconque avait fait usage, sur pierre, toile ou panneaux, d'or et d'argent faux, voyait son œuvre confisquée et payait une amende de dix livres parisis ;

6° Toute œuvre où devaient être employés de l'azur et du sinople (bleu et vert) fins, et que les experts déclaraient de médiocre qualité, attirait sur l'artiste une amende de dix livres parisis ;

7° Nul sculpteur ne pouvait travailler, ni laisser travailler du bois à aubier ou à nœuds pourris (*vorte weeren*), sous peine d'une amende de trois livres et onze escalins parisis. Il recevait de plus, pour ce fait, une réprimande en chambre des échevins de la keure.

En vertu d'une disposition ultérieure, mentionnée au livre de la corporation à l'année 1339, les maîtres étrangers demeurant à Gand, mais n'y ayant point franchise de profession, payaient au métier, pour l'acquérir, dix marcs d'argent, poids de Troyes.

En 1463, il fut décidé, par le haut bailli et le collége échevinal, que les enlumineurs (*verlichters met de penne*) ne payeraient, pour la franchise de profession, que le quart de la rétribution exigée des peintres (*scilders met den pencheele*). — Il leur était expressément défendu d'exécuter des miniatures destinées aux missels ou autres livres, cette spécialité artistique appartenant aux peintres.

Ces diverses dispositions réglementaires, eu égard surtout à leurs dates certaines et authentiques, répandent déjà quelque clarté sur les travaux et la valeur des artistes qui composèrent à cette époque reculée la corporation gantoise.

Ainsi, la cotisation d'admission des maîtres : six livres de gros à la corporation, huit escalins de gros pour le banquet d'élection des doyen et jurés ; puis le don d'une riche coupe d'argent, l'obligation de coopération dans les frais et charges civiques du métier, et le taux réellement élevé des amendes, indiquent assez, nous semble-t-il, que ces maîtres occupaient une certaine position parmi la bourgeoisie.

Les stipulations concernant les couleurs à employer sur *la pierre*, sur *la toile* ou *sur panneaux*, *avec ou sans volets*, sous peine de *dix livres parisis* d'amende, prouvent évidemment qu'il s'agit ici de peintres de tableaux et non de peintres décorateurs. Cette assertion est corroborée par la disposition suivante, qui prescrit la *confiscation* de l'œuvre où il avait été fait usage d'or et d'argent de bas aloi.

La même observation s'applique aux sculpteurs : pour eux, il y a non-seulement l'amende, mais encore la réprimande en chambre échevinale (*). Et d'ailleurs, la désignation de *beeltsnijdere* ne peut s'entendre que de sculpteurs-statuaires. Dans ce temps-là, beaucoup de travaux de sculpture en bois proprement dite s'exécutaient par d'habiles menuisiers (*schrijnwerkere*). Plus d'un de ces beaux meubles que nous admirons, de ces meubles décorés de guirlandes de feuillages, de fleurs et de fruits, ou ornés d'animaux fantastiques et de gracieuses figurines, sont non l'œuvre d'un artiste, mais l'ouvrage d'un artisan.

C'est qu'alors l'on n'était admis à la maîtrise qu'après avoir prouvé son habileté par une pièce de réception : « *een meesterstuc*, » une œuvre de maître. C'est qu'alors le magistrat veillait aussi aux progrès des arts et de l'industrie communale et à la réputation des métiers : leur renom faisait la richesse commerciale de la cité.

Que le métier des peintres gantois n'ait point formé *école*, c'est ce que nous ne pouvons méconnaître, puisque nous n'en trouvons nulle trace ; mais que ce fut simplement un *métier*, dans le sens attaché aujourd'hui à cette désignation, nous croyons être en droit de ne pas l'admettre.

De 1338 à 1410, époque assignée à l'invention de la peinture à l'huile, et où l'on place d'ordinaire Hubert et Jean Van Eyck à la tête de l'*École flamande*, le livre de la corporation des peintres et sculpteurs gantois nous transmet les noms de 231 peintres et 29 sculpteurs-statuaires qui obtinrent à Gand la franche maîtrise. Dans cette première partie de la liste générale, comprenant une période non interrompue de soixante et douze ans, il n'y a que bien peu de noms qui ne nous soient pas inconnus. Et encore, ceux que nous pourrions citer ne devraient l'être en quelque sorte qu'à cause de leur homonymie ou de leur parenté présumée avec des artistes mentionnés plus tard, et non par suite de la connaissance que nous avons de leurs productions.

Tels sont, par exemple, Hugues van Goes, reçu franc-maître peintre en 1395, et Liévin Goes ou van Goes, maître peintre en 1401, juré en 1412, doyen en 1419, qu'on peut présumer être, l'un, l'aïeul, et l'autre, le père

(*) Une ordonnance relative aux choix du doyen, des jurés, et aux épreuves de maîtrise, a dû précéder ou accompagner ce réglement de novembre 1338.

(*) Le texte des statuts organiques de 1338 dit : « *De boete..... ende correctie,* » sans plus. Un réglement subséquent (1547) est plus explicite : « *De boete..... ende correctie van scepene.* »

de Hugues vander Goes, élève de Jean van Eyck vers le milieu du xv[e] siècle, et qui dirigea à Gand, en 1467, les solennités de la *Joyeuse-Entrée* de Charles le Téméraire; Jean de Mabuse, admis franc-maître peintre à Gand en 1401, que l'on peut croire l'aïeul de ce Jean de Mabuse, nommé aussi Jean Gossaert, dit de Mabuse ou Maubeuse, qui donna au sculpteur gantois Jean de Heere les dessins du mausolée à élever dans l'oratoire de l'abbaye de Saint-Pierre à Isabelle d'Autriche, l'infortunée reine de Danemark, morte en exil en 1526, au château abbatial de Zwynaerde lez-Gand.

Dans cette liste nous trouvons plusieurs quasi-homonymes des célèbres inventeurs de la peinture à l'huile, Rase van Eecke, franc-maître peintre en 1344, juré en 1349, doyen en 1451; Jacques van Eecke, son fils, maître peintre en 1370, juré en 1375; Jean vanden Eecke, maître-peintre en 1358, juré en 1366. Certes, nous ne les mentionnons pas dans l'intention d'établir ici quelque degré de parenté entre ces Van Eecke, ou ces Vanden Eecke et les illustres frères Van Eyck, nous augmenterions très-probablement le nombre des méprises et des erreurs que de semblables homonymies, rencontrées dans les vieux documents, et trop avidement recueillies, ont occasionnées.

Du reste, la liste des artistes peintres et sculpteurs de la seconde partie de la série générale, celle qui commence à 1410, nous offre, à l'égard d'Hubert et de Jean Van Eyck, dans une note expresse, un renseignement aussi curieux que précis.

Ces deux grands peintres, qui habitèrent à différentes reprises la ville de Gand, ne sont point cités parmi les francs-maîtres affiliés à la corporation gantoise, et partant ne figurent sur la liste ni comme jurés, ni comme doyens. Mais en 1421, à l'époque, sans doute, où ils travaillaient déjà pour Josse Veydt au magnifique tableau de l'*Agneau pascal*, ce chef-d'œuvre renommé que l'on voit encore dans toute sa beauté, et presque dans sa fraîcheur première, à l'église de Saint-Bavon, le métier leur *conféra* spontanément la *franchise de profession* dans la métropole des Flandres.

C'était à la mort de Michelle de France, première femme de Philippe le Bon, et pour honorer en même temps la mémoire de la jeune princesse, si vivement regrettée, et le talent des deux illustres maîtres qu'elle chérissait (*).

Touchant et pieux hommage envers la souveraine, manifestation éclatante, témoignage d'estime inusité envers les chefs-peintres de l'époque.

Aucun artiste étranger ne pouvait, sans contrevenir aux priviléges octroyés à la corporation par les comtes de Flandre, exercer à Gand sa profession avant d'y avoir acquis la franchise. Il était également défendu aux marchands étrangers d'y exposer ou vendre des tableaux et objets d'art sans autorisation du métier, sauf durant la foire libre de la mi-carême. Cette autorisation s'accordait quelquefois, sous condition de payer une somme plus ou moins forte pour l'entretien de la chapelle de la corporation.

(*) Et quelle noble simplicité dans la note consignée au livre du métier : « *Int zelue jaer starf vrouw Michiele, ghesellenede van hertoghe Philips; omme hare doodt was binnen Ghent grooten rouwe. Hubrecht en Jan, die sij zeer lief hadde, schonk den ambochte vrijdomme in schilderen.* »

Lorsqu'un maître étranger ou un artiste de la ville même y exerçait son état de peintre ou de sculpteur sans avoir obtenu la *franchise de profession*, les doyen et jurés de la corporation portaient plainte devant les échevins. Ils requéraient, en vertu de leurs priviléges *ad hoc*, la fermeture des ateliers ou des magasins, et la cessation immédiate de la profession du contrevenant, sous peine d'exécution forcée, de confiscation, de condamnation aux frais de la poursuite et au payement de dommages-intérêts. La corporation, soigneuse des intérêts communs, jalouse de la réputation du métier, de ses droits et franchises, ne tolérait aucune contravention. Nous pourrions rappeler plusieurs sentences échevinales rendues sur de pareilles plaintes.

En 1432, Philippe le Bon augmenta encore les prérogatives du métier. Par un de ses octrois, il décida que tout membre qui n'exerçait point ou ne faisait point exercer sa profession, ne pouvait être revêtu d'un office dans la corporation (*). Le duc n'aimait pas les sinécures.

La série de 1410 à 1539 comprend 362 peintres et 47 sculpteurs, ce qui donne pour la liste entière, de 1338 à 1539, un total de 593 peintres et 75 sculpteurs. D'après ce total, nous n'hésitons pas à dire que le nombre des anciens peintres et sculpteurs gantois, qui mériteraient une mention dans les ouvrages spéciaux, serait beaucoup plus considérable que celui que nous y rencontrons, si les guerres acharnées, les troubles politiques et religieux du *bon vieux temps* n'avaient amené la destruction ou la dispersion de leurs œuvres, le plus souvent sans signatures, ou revêtues de monogrammes indéchiffrables, de signes conventionnels ignorés hors de la localité.

Des 362 peintres de la série de 1410 à 1539, *dix-sept* seulement sont rappelés dans l'ouvrage le plus complet que nous possédions en cette spécialité : le *Dictionnaire historique des peintres de toutes les écoles, depuis les temps les plus reculés*. Il est donc à regretter que M. Ad. Siret n'ait pas eu connaissance du livre de la corporation des peintres et sculpteurs gantois : consciencieux investigateur, il eût tiré le meilleur parti de ce document précieux, il eût vu cesser maintes incertitudes au sujet de noms ou de millésimes, qu'il n'a osé avancer qu'accompagnés d'un signe de doute (?).

Nous n'avons nullement l'intention de nous livrer à la critique de l'ouvrage de M. Siret; lors de sa publication, nous avons rendu justice à ce laborieux travail, nous avons joint notre appréciation à l'opinion favorable de la presse belge. Nous avons cherché dans ce livre le moyen de contrôler l'exactitude de notre document artistique, et celui-ci, dès à présent, nous aura été utile, puisqu'il nous permet de rectifier quelques erreurs de noms et de dates, ou de fixer notre opinion sur quelques données dubitatives.

Ainsi, *Gérard vander Meyre* n'est pas né en 1450 : nous le trouvons franc-maître peintre en 1452 et juré en 1474. — De 1370 à 1523, le livre de corporation cite douze peintres du nom de *Van Meire*, *Vander Meire*, ou *Vander Meere*, et c'est le seul qui porte le prénom de Gérard; il était fils de Pierre.

Guillaume Goesteline a dû séjourner à Gand pendant

(*) « *Hertoghe Philips gaf schone privilegien de ambochte vander schilderen, te wetene dat de ghuene die dambochte niet en doen oft doen doen, gheene officien int let vander schilderen zullen hebben.* »

plusieurs années : en 1444, il fut reçu franc-maître, en 1466 élu juré, en 1471 nommé doyen.

Jean Martins fut admis franc-maître en 1420, élu juré en 1430, doyen en 1450. La liste contient huit Martin.

Guillaume van Axpoele, fils de Henry, devint franc-maître en 1415 et doyen en 1418. — Quatre Van Axpoele ou Van Axelpoele furent doyens de la corporation.

Jean van Caudenberghe était franc-maître à Gand dès 1405.

Saladin de Scoenere. Le livre de la corporation gantoise donne deux Saladin de Scoenere, francs-maîtres peintres : un en 1429 et un en 1431. — Le Saladin admis en 1431 était fils de Daniel, franc-maître en 1400, juré en 1410, doyen en 1420. La liste contient huit artistes de cette famille, parmi lesquels un sculpteur.

Jean de Steener est bien un peintre gantois, car il y eut neuf peintres et un sculpteur de ce nom (*De Steener*) dans le métier de Gand. — Il y eut Jean de Steener, franc-maître peintre en 1421, juré en 1428 ; son fils Jean, maître sculpteur en 1431, et enfin, Jean, maître peintre en 1439, juré en 1449. Est-ce du premier ou du dernier qu'il est ici question? Tous deux paraissent avoir été des artistes de mérite, puisque tous deux furent élus jurés.

Josse Vorre, 1441 ? Il n'est cité vers cette époque que Baudouin Vorre, maître peintre en 1400, juré en 1415, doyen en 1426 ; Servais Vorre, maître peintre en 1408, juré en 1418 ; Siger Vorre, fils de Jacq. (non mentionné), maître sculpteur en 1426, juré en 1440, doyen en 1460 ; Pierre Vorre, maître peintre en 1436 ; Jean, fils de Siger, maître peintre en 1445, juré en 1464.

Baudouin Wytevelde ou *van Wytevelde* fut reçu franc-maître peintre et sculpteur en 1440.

Nabur ou *Nabor Martins*, peintre, fils de Jean, obtint la maîtrise en 1437. Il était doyen en 1450.

Marc van Gestele ou *van Gistele*, sans doute fils de Servais van Gistele, maître peintre, qui fut élu trois fois juré et puis nommé doyen de la corporation. — Marc van Gestele, le cinquième des artistes ainsi appelés qui ont été membres du métier de Gand, fut reçu franc-maître en 1435 et élu juré en 1454.

Gérolf vander Moertel devint franc-maître peintre à Gand en 1428. Nicaise vander Moertel, fils de Gérolf, fut admis à la maîtrise en 1433 et élu juré du métier en 1452.

Clerbout van Westervelde. — La corporation compta deux francs-maîtres peintres ainsi nommés : l'un fut reçu en 1428, l'autre en 1451.

Juste van Gend. — Nous ne trouvons que Luc van Ghendt, inscrit franc-maître peintre en 1338, doyen en 1341. Puis, Robert van Ghendt, maître en 1369, juré en 1375 ; Luc, maître en 1454 ; Georges, fils de Luc, en 1458 ; Liévin, fils de Luc, en 1467.

Daniel de Ricke. — Les peintres enregistrés sous les variantes de ce nom : *De Rycke*, *De Rycker*, *De Ryckere*, *De Rykre*, *De Rike* et *de Ricke*, forment une lignée de douze peintres, membres de la corporation gantoise, à partir de Jacques de Rycke, en 1338, jusqu'à Daniel de Rike, fils de Jean, franc-maître en 1467. — Le Daniel de Rykre qui fut doyen de la corporation en 1464, était fils de Servais : il obtint la maîtrise en 1448, et fut nommé juré deux ans après.

Liévin de Witte, architecte et peintre sur verre, ne se rencontre pas sur la liste des maîtres-affiliés au métier des peintres de Gand, durant la première moitié du XVIe siècle. — Dix peintres et deux sculpteurs de ce nom y figurent cependant de 1350 à 1424. En cette dernière année, nous voyons Jean de Witte, fils de Liévin, sculpteur, et Pierre de Witte, son frère, peintre, acquérir la maîtrise.

Le dernier des *Benjamin Sameling* ou *Sammelinck* que nous mentionne le registre du métier de Gand, devint franc-maître peintre en 1493, juré en 1504 et doyen en 1511. Le registre présentant une lacune de 1539 à 1574, la corporation supprimée après les troubles de 1539 n'ayant pu se réorganiser et reprendre son allure régulière, ce n'est qu'en 1574 et 1584 que nous voyons un *Benjamin Samelyns* élu juré de la corporation.

Semblable investigation comparative nous donnerait des résultats presque négatifs, si nous l'entreprenions à l'égard des sculpteurs gantois, dans les ouvrages de l'espèce. Nous citerons pour exemple les *Mémoires de Philippe Baert sur les sculpteurs et les architectes des Pays-Bas ;* ces mémoires commencent vers le milieu du XVe siècle, et de cette époque à 1539 Philippe Baert ne mentionne pas un seul des *trente-deux* sculpteurs francs-maîtres de la corporation gantoise. — N'y eut-il donc aucun artiste de mérite parmi ces statuaires dont plusieurs furent appelés aux fonctions honorables de jurés et de doyens du métier?

Nous terminerons ici cet aperçu analytique de la première partie du livre de la corporation artistique gantoise ; il suffit, croyons-nous, pour démontrer toute l'utilité que nous pourrons tirer de la connaissance des renseignements que ce document renferme. C'est une source féconde d'indications, qui nous mèneront à d'intéressantes découvertes : ces indications, véritables fils conducteurs, nous mettront sur la voie de bien des éléments épars : ils nous aideront à coordonner bien des matériaux négligés jusqu'ici, faute de pouvoir s'en servir.

LES ATELIERS D'AUTREFOIS.

Fantaisies et disgrâces de Steen et de Mieris.

I.

La scène se passe à Delft en 1680. — Holà, bonnes gens, rangez-vous qu'on se chauffe ! Il ne vous manque plus que d'enfourcher le foyer ! Ce drôle a les jambes comme des pincettes !

— Place à messieurs du guet, place à M. le procureur, chaudement fourré et ganté pour l'hiver.

— Approchez, maître Jean Steen, hôte de céans, et entendez notre volonté. Relevez un coin de votre tablier gras et taché de lie, allumez votre falot et descendez à la cave.

— A la cave, mes seigneurs ! Et pourquoi faire ?

— Pour nous quérir quelques bouteilles de votre meilleur bourgogne.

— Il n'y en a plus !

— Bordeaux alors, et bordeaux blanc !

— Il n'y en a plus !

— Rouge !

— Pas davantage.

— Avez-vous par hasard une flasche de Johannisberg ?

— Il ne m'en reste que le bouchon.

— Nous nous rabattrons alors sur du simple moselle. Nous

ne sommes pas difficiles, ce soir, comme vous voyez; mais c'est qu'il bise dru et que nous avons le nez gelé.

— Du vin de Moselle ! J'en ai trois cents bouteilles.

— A la bonne heure !

— Mais elles sont vides.

— Ouf ! Mais quel cabaretier êtes-vous, maître Jean Steen ?

— Un cabaretier comme il n'y en a guère !

— Je le crois. Mais que boit-on chez-vous ?

— Ce que je n'ai pas bu moi-même.

— Et que n'avez-vous pas bu ce soir ?

— Demandez à ces gaillards-là !

— Ils sont ivres-morts.

— Justement.

— Et vous ne l'êtes pas mal non plus, Jean Steen.

— Ne m'en parlez pas, mes seigneurs, je ne suis même pas gai.

— N'aurais-tu bu ce soir que de la bière ?

— En effet, je le crains.

— Va donc nous en tirer si tu te rappelles le chemin.

— Je le veux bien; mais s'il ne coule plus rien du tonneau, qu'arrivera-t-il ?

— Que nous te donnerons les étrivières.

— Ou plutôt, messieurs, dit le procureur aux miliciens, que je tirerai de mon portefeuille diverses créances dont l'aspect rendra Jean Steen docile en le dégrisant tout à fait. Entends-tu, Jean ?

— Des créances ! toujours des créances ! Qu'avez-vous affaire de mon vin pour les amortir ? Vous brûlent-elles les doigts, monsieur le procureur? En ce cas, je puis vous en débarrasser.

— Aurais-tu de l'argent, par hasard ?

— Non, par hasard; mais j'ai autre chose à vous offrir.

— Ni vin, ni argent ! As-tu fait du moins ces jours-ci quelque morceau de peinture ?

— Non; j'avais à ranger ma cave; mais voyez comme la flamme danse bleue sur les tisons !

— Et comme nos bottes fument ! Mais après ?

— Vos créances sont-elles sur papier ?

— Oui; le meilleur papier de Hollande !

— Donnez-les moi donc; je vais les jeter au feu : elles grilleront à merveille et ne vous embarrasseront plus.

— Brûler tes dettes ? Ce n'est pas le moyen de les éteindre. Mais, ah çà ! mauvais plaisant, oublies-tu que tu parles à un procureur ?

— Il est une heure de la nuit : il n'y a plus de procureur à ces heures-là, et j'imagine que ce n'est point en cette qualité que vous vous promenez par Delft avec ces soudards.

— Il est vrai; je les ai rencontrés en sortant de souper chez Mieris, et j'ai fait route avec eux.

— Serait-ce que les bords du canal ou que vos jambes ne sont pas sûrs ?

— Les quais du canal, j'imagine ! Tant que Jean Steen sera à Delft, nul ne pourra s'étonner qu'il se trouve des coquins sur les quais du canal.

— Est-ce au cabaretier ou au peintre que ce discours s'adresse?

— Au cabaretier !

— A la bonne heure ! le peintre n'en saura rien.

— Il est donc délicat sur le point d'honneur, le peintre ?

— C'est un diable d'homme, allez ! Voulez-vous que je le fasse sortir de dessous le tablier du cabartier ?

— Ma foi ! il en serait temps, si tu veux qu'il paye ses dettes.

— Vous avez raison, et je vous prends au mot, mes seigneurs. Holà ! vous tous, buveurs, fumeurs et fariboleurs, écoutez la vedelle qui chante deux heures du haut de la tour. Vous, messieurs du guet, donnez l'exemple, et vous, messire le procureur, allez mettre votre tête à côté de celle de votre digne épouse, et que la pleine lune vous verse à tous deux des songes agréables !

— Voilà qui est mettre poliment les gens à la porte !

— Marguerite Van Goyen, reconduis ces messieurs !

Buveurs et créanciers dehors, Jean Steen grimpa, non sans l'assistance de sa femme, sur le banc de pierre du seuil; il décrocha une planche sur laquelle était écrit :

JEAN STEEN; CABARETIER.

Puis, l'ayant retournée, il la remit en place. On y lisait :

DEMAIN ON BOIRA ICI POUR RIEN.

La porte de la maison fermée et les volets clos, le cabaret ne se rouvrit plus.

Les habitués vinrent frapper souvent, mais personne ne bougea.

— Et Jean Steen? demandait-on.

— Il est parti sur un bon mot !

— Il sera retourné s'établir à Leyde dans la brasserie de son père !

— Il est mort !

— Mort? fit en tressaillant un élégant seigneur qui passait.

Ce personnage était Mieris, le même chez qui le procureur avait soupé la veille. C'était un artiste, un peintre aussi; mais — en apparence — le contre-pied de Jean Steen en toutes choses.

Ses traits délicats, ses mouches relevées, sa chevelure soignée et brillante, le velours de son manteau, son chapeau à plumes, sa démarche grave et digne, tout contrastait en lui avec la physionomie et les allures de Jean Steen, le plus débraillé et le plus ébouriffé des plébéiens de l'endroit.

Fixé à Leyde, mais passant une partie de l'année à Delft sa ville natale, où son père était orfèvre et où il trouvait réunis ses premiers camarades d'enfance, François Mieris, élève d'Abraham Toornevliet, peintre sur verre, puis de Gérard Dow, puis d'Adrien Van den Tempel, avait fait un rapide chemin. Le docteur Silvius, professeur à l'Université de Leyde et riche amateur de peinture, avait, le premier, reconnu la supériorité de Mieris sur Gérard Dow lui-même; il avait deviné en lui quelque chose de plus qu'un peintre à la loupe. Il avait apprécié, dès ses commencements, la facture moins précieuse et plus hardie, la couleur moins tourmentée et plus expressive du jeune artiste. Il lui avait su gré de porter du spiritualisme et de la poésie dans la miniature, genre dans lequel on trouve plus de *** que de Meissonniers. L'admiration de Silvius fut si vive, qu'il offrit à Mieris, dès qu'il le connut, de lui acheter tous ses tableaux au prix qu'il y mettrait.

C'était le beau temps.

Cette munificence ne se voit plus guère que dans les livres. On est obligé de rappeler ici que celui où se trouve ce document est un livre d'histoire, et que le docteur Silvius n'était après tout qu'un bon gros bourgeois de Leyde. Il fut un temps, il y a eu des pays où l'amour des arts était populaire; où les loteries de charité et les aumônes des gouvernements, déguisées sous le nom de commandes, n'étaient point la ressource des artistes; où les bronzes hideux et les cassettes en papier mâché, décorés du nom d'objets d'art, étaient inconnus; mais où florissaient la peinture, la sculpture, la gravure, et où les hommes de talent qui s'y livraient n'étaient pauvres et ne mouraient à l'hôpital, qu'à la condition d'être des ivrognes et des dissipateurs.

Les yeux des connaisseurs furent ouverts par l'accueil fait aux productions de Mieris dans la maison du docteur, et l'archiduc d'Autriche fit au peintre de Delft des propositions magnifiques pour l'attirer à Vienne. Mais mille rixdalers de pension et mille florins par tableau ne purent tenter Mieris, qui s'excusa sur l'attachement de sa femme pour la Hollande, et qui cachait peut-être sous cette excuse, son propre amour de l'indépendance et une sage défiance de la vie des cours.

Silvius, qui avait tout fait pour procurer à son ami la faveur du prince, ne put lui en vouloir de ses refus. Lui et tous les Hollandais qui connaissaient le mérite de leur compatriote, s'enorgueillirent d'un sacrifice dont ils étaient l'objet, et la réputation de Mieris devint colossale. On s'empressa autour du peintre; on rivalisa de soins.

Un autre notable hollandais, Corneille Poots, lui commanda le portrait de sa femme et lui donna *un ducat par heure* qu'il consacra à ce merveilleux travail. Un tableau de genre, exécuté dans les mêmes conditions et représentant une jeune malade assistée par une vieille en pleurs et par un médecin, lui fut payé quinze cents florins par ce même Corneille Poots, à qui l'archiduc ne put le ravir par une offre de trois mille florins.

Mais si les achats considérables de l'archiduc n'avaient point dédommagé Mieris de son refus d'aller à Vienne, une intrigue dont il fut victime l'aurait convaincu de la sagesse de sa décision.

Un gentilhomme de la suite du prince, ayant demandé son portrait à l'artiste, et Mieris ayant voulu terminer celui de l'archiduc avant d'entreprendre celui du majordome, la faveur dont Mieris avait joui jusqu'alors se refroidit tout à coup. Il l'attribua à quelque rapport malveillant du subalterne, et il se consola dans le commerce de ses égaux de l'inconstance des potentats.

C'est d'alors que datent les fréquents et longs séjours de Mieris à Delft et son retour aux premières relations de sa jeunesse.

François Mieris avait deux fils, Jean et Guillaume, qu'il destinait aux arts et qui y réussirent, mais dont il commença par soigner beaucoup l'éducation sous d'autres rapports. Il retira le premier de chez Gérard de Lairesse, grand peintre d'histoire, qui voyait mauvaise compagnie.

Enfin, François, l'homme de bon ton par excellence, était cité aux autres peintres comme un modèle, comme un idéal.

Ce n'est pas qu'il ne fût enclin à la galanterie, quoique marié depuis longtemps; mais les petits mystères du boudoir ne diminuent point la faveur dont jouissent, dans une société polie, les gens d'esprit et de talent. On dit même qu'ils augmentent leur prestige aux yeux des dames les plus sévères. Quoi qu'il en soit, Mieris ne pouvait passer en aucune manière pour un habitué de tripot.

Mais il s'ennuyait quelquefois, et l'ennui est un grand maître.

OSCAR HONORÉ.

(La fin au prochain numéro.)

DE LA CHEVELURE ET DE LA BARBE.

Ce sujet qui paraît frivole au premier aspect, occupe dans le tableau de la civilisation une place assez considérable, et n'est pas sans importance pour la pratique des arts. Le judicieux Lenoir aurait suffi pour le prouver, si déjà Dom Frangé n'avait écrit des *Mémoires pour servir à l'histoire de la barbe de l'homme*; si Antoine Hotman, Adrien Junius, Jean Van Arntzen n'avaient traité de la barbe et de la chevelure avec tout le luxe de l'érudition et la gravité philosophique la plus imposante. La théologie elle-même n'a pas dédaigné de descendre dans la lice; les perruques, les cheveux longs ou courts, les mentons touffus ou ras ont été pour elle l'occasion de querelles sérieuses. Pierrius Valerius plaida en 1531 pour la barbe des ecclésiastiques; Prosper Stellaerts, notre compatriote, publia, en 1625, trois livres de dissertations sur les couronnes et tonsures des payens, des juifs et des chrétiens: Henri de Cuyck, qui fut évêque de Ruremonde, composa un livre exprès : *De vetusto rasuræ clericalis more*. Que dire de l'ouvrage du curé Thiers sur les perruques, ouvrage abrégé depuis par N. Ch. Chabot; de la satire sur la *guerre séraphique* et la barbe des capucins; des discours de Gratien Hervet pour et contre la coutume de se faucher le menton; de la *Pogonologie* de Regnault, imprimée en 1539; de l'éloge rimé des barbes rousses, qui parut en 1576; de l'*Histoire philosophique de la barbe*, par M. J.-A. Dulaure, critiquée dans l'*Année littéraire* de 1786; de celle des modes en France et notamment des modes qui concernent la tête des Français, laquelle parut en 1773; du chant ajouté par Bonnel Thornton au *Dispensaire* de Garth, en 1767; d'une ingénieuse facétie de M. de Guerle; de l'*Encyclopédie perruquière* de Mercier de Compiègne; du *Clericus deperrucatus* de J.-H. Cohausen, en 1728, et des *Révolutions de la barbe des Français, depuis l'origine de la monarchie*, mises au jour en 1826? Oublierons-nous le chapitre consacré par Sterne aux *moustaches* et à *l'abbesse des Andouillettes?* Passerons-nous enfin sous silence les savants nombreux, archéologues, commentateurs, philologues, glossateurs, qui, de près ou de loin, ont entamé cette matière intéressante? Qu'on ne croie pas que nous ayons la prétention de marcher sur leurs traces, de réunir, de coordonner leurs recherches, leurs remarques, leurs découvertes. Au lieu d'un feuillet de journal, il nous faudrait écrire un *in-folio;* or, si jamais il fut un temps où les gros livres ont fait peur, notre époque, si pressée de vivre, si avide de mouvement et de nouveauté, porte encore plus loin cet effroi d'une lecture soutenue, cette épouvante d'une attention longtemps occupée.

Que d'autres essayent de vaincre les dégoûts d'une génération qu'on doit amuser plutôt qu'instruire; nos prétentions sont loin d'aller jusque là. Toute notre ambition se borne à recueillir quelques faits qui tiennent à nos mœurs nationales, sans attacher grand prix aux transitions, et à les jeter sur le papier au fur et à mesure qu'ils se présentent à notre mémoire.

Le respectable M. Dewez nous a entretenus souvent, dans ses leçons au Musée, des cheveux roux que nos ancêtres parfumaient galamment de beurre rance; ses sept volumes d'annales ne laissent d'ailleurs rien à désirer sur ce point. Les Francs qui envahirent plus tard les Gaules, se tiraient les cheveux sur le front, et ne portaient point de barbe, mais seulement des *moustaches* ou peut être des *favoris* qu'ils peignaient avec soin. Nous livrons le texte même de Sidoine Apollinaire à la sagacité de nos lecteurs :

> Rutili quibus arce cerebri
> Ad frontem coma tracta jacet, nudat aque cervix
> Setarum per summa nitet. . . . . .
> . . . . Ac vultibus undique rasis
> Pro barbâ tenues perarantur pectine *cristæ*.

Chez ces barbares, comme chez tous les peuples anciens et modernes, s'arracher les cheveux était une marque de désespoir; enlever, toucher violemment la barbe d'autrui, un sanglant outrage.

Si quelqu'un tirait un bourgeois par la barbe ou par les cheveux, il était condamné par une charte de Baudouin VI de Hainaut, à une amende de 15 sous, dont l'insulté et le seigneur recevaient chacun une moitié.

Le géant *Rython*, dont parle Geoffroi de Montmouth, était si formidable qu'il s'était fait un vêtement des barbes de tous les rois qu'il avait tués de sa main. Il fut enfin mis à mort par Arthur, le héros des fables anglaises et le fondateur de la *Table ronde*.

On sait que le *Saint-Gréal* est le premier des romans d'Arthur. Dans cette composition singulière, on lit que Lancelot s'empara du *Châtel des barbes*. « Et pour ce estoit-il ainsi » nommé pour ce que il convenoit à un chascun chevalier qui » passoit par là, y laisser sa barbe ou la chalangier. »

Une autre coutume qui remonte à la plus haute antiquité et qui a été longtemps observée, est celle de laisser pousser sa chevelure ou sa barbe jusqu'à l'accomplissement d'un vœu, et de la couper ensuite avec solennité. Civilis, Godefroi *le barbu*, duc de Lotharingie, avaient pris un pareil engagement, et,

lorsqu'en 1498 le duc Albert de Saxe vint trouver l'empereur à Maestricht pour lui demander le salaire de ses services, il se montra avec une barbe énorme qu'il avait juré de laisser grandir jusqu'à ce qu'il eût étouffé les révoltes des Pays-Bas. Dans un banquet splendide, la douairière de Bourgogne et Marguerite d'Autriche, la GENTE DAMOISELLE, qui elle-même était *barbue*, au dire de Brantôme, s'armèrent de ciseaux et la lui coupèrent chacune d'un côté, en présence de la compagnie. Ce trait rappelle un passage du poëme du *Cid*, écrit en espagnol avant l'année 1207. Ruy Diaz, au moment où des envoyés des infants de Navarre et d'Aragon viennent demander la main de ses filles outragées par les infants de Carion, détache sa longue barbe qu'il avait laissée croître et liée en signe de deuil. Les infants de Carion y trouvent un sujet de risée. « Qu'avez-vous à dire contre ma barbe ? s'écrie le Cid en la prenant dans la main. J'ai voulu qu'elle fût longue, et jamais fils né de femme n'osa y toucher. Mais, vous, comtes, lorsque je vous pris dans le château de Cabra, je saisis votre barbe, et il n'y eut pas si petit enfant qui ne l'arrachât à pleines mains : elle n'a pas repoussé depuis ! »

Une barbe fameuse au quinzième siècle fut celle de ce *Sanglier des Ardennes,* de ce terrible Guillaume de La Mark, que Walter-Scott a mis en scène avec son talent ordinaire, en commettant sciemment un anachronisme, et qui fut décapité à Maestricht, par ordre de Maximilien. Cet événement a été mentionné dans la chronique métrique, ou *Récollection des merveilleuses,* que Molinet a continuée après Georges Chastellain :

J'ay veu la fiere barbe,
Qui tant se rebarba,
Doulx comme sainte Barbe,
Quant on le desbarba,
Sans couvrechief qui bue (*sans chaperon propre*)
A Trect (*Maestricht*) fut desbarbé
De sa barbe barbue,
Car il vint à jubé.

La barbe du duc d'Albe ne fut pas moins fameuse et inspira peut-être encore plus de terreur. Mais alors la mode des barbes longues avait été introduite par le pape Jules II et par le roi de France François 1er. C'est de *barbe* que vient l'adjectif *rébarbatif,* pour désigner un bourru qui rompt brusquement en visière aux autres, qui les contredit à leur *barbe*, et, par extension, quiconque a une mine sinistre ou farouche, comme l'avait le lieutenant de Philippe II.

Jean de Laet, l'auteur des *Petites Républiques* et qui était d'Anvers, affectait de porter une barbe de capucin, pour se donner un air plus digne. C'était probablement pour la même raison que le peintre Jean-Corneille Vermeyen, né à Beverwyck, près d'Harlem, en 1500, laissait *traîner sa barbe jusqu'à terre.* Les amateurs d'anecdotes enchérissent encore sur cette particularité, en ajoutant que l'empereur Charles-Quint se divertissait quelquefois à marcher sur la barbe de Vermeyen.

Au seizième siècle, il était du bon ton de porter dans sa barbe un cure-dent. L'amiral de Coligny en donnait l'exemple. A cette coutume fait allusion le capitaine Annibal de Lortigue, dont les poésies ont de la verve et une certaine élégance. Cet auteur qui vivait encore en 1617, décrit ainsi la cour d'Espagne qui donnait des lois à notre Belgique, et lui imposait à la fois ses caprices et ses ridicules :

Se lever aussitôt que la brillante aurore
Pour rafraîchir ses mains au Prado sablonneux;
Parler arrogamment et d'un air orgueilleux,
Et couver dans le sein le vase de Pandore,
Porter un cure-dent, faire le commodore;
Au logis de Don Juan attendre une heure ou deux,
Se trouver au sortir de Christophe de More,
Et aller voir le roi chaque jour solennel;
Porter un chapelet pour prier l'Éternel,
Et prononcer toujours quelque vaine parole;
Pratiquer dans l'église une assignation,
Redouter moins l'enfer que l'inquisition :
Telles sont les vertus de la cour espagnole.

DE R-G.

Reproduction des gravures et des dessins par la vapeur d'iode.

En 1847, M. Niepce de Saint-Victor avait découvert le fait éminemment curieux que la vapeur d'iode se portait sur les noirs d'une gravure exposée à leur dégagement à l'exclusion des blancs, et que l'on pouvait en obtenir ainsi la reproduction sur papier collé à l'amidon, ou sur un verre enduit d'amidon amené à l'état d'empois. Il se formait un dessin dont la matière colorée était de l'iodure d'amidon; mais ce dessin était peu stable, et voici comment M. Niepce est enfin parvenu à le fixer. Il le plonge dans une solution d'azotate d'argent, il disparaît; mais exposé à la lumière pendant quelques secondes, l'iodure d'amidon se transforme en iodure d'argent qui, bien plus sensible que l'azotate d'argent, contenu dans le papier ou sur le verre, s'impressionne le premier : il suffit alors de plonger ce papier ou ce verre dans une solution d'acide gallique pour voir reparaître le dessin primitif, que l'on traite par l'hyposulfite de soude, et qui devient aussi ineffaçable que les meilleures épreuves photographiques sur papier.

M. Bayard, l'habile photographe, vient de faire une application beaucoup plus importante encore. Après avoir exposé la gravure à la vapeur d'iode, il applique sur une glace préparée à l'albumine sensible pour obtenir une épreuve négative ou cliché, avec lequel il tire ensuite des épreuves positives par les procédés connus. Il a obtenu de cette manière d'admirables reproductions de très-anciennes gravures sur bois et sur cuivre, sans aucune déformation des images; c'est une nouvelle ère ouverte à la photographie.—La présentation, par M. Chevreul, de la note de M. Niepce de Saint-Victor a été l'occasion d'un incident qui nous a comblé de joie. Capitaine de la garde de Paris, appelé par ordre d'ancienneté à devenir bientôt chef d'escadron de gendarmerie, l'infatigable promoteur de la chromo-photographie tremblait d'être forcé d'accepter en province un emploi de son grade, et de se voir arraché une fois encore à son laboratoire, à ses recherches, aux ressources de tout genre que l'on ne rencontre que dans la capitale de la France.

Il sollicitait donc comme un immense bienfait d'être nommé au commandement d'un palais ou d'un château de Paris ou de la banlieue, et de conquérir ainsi une position fixe même aux dépens des avantages matériels que lui assurait un avancement régulier.—Quand M. Chevreul eut achevé la communication que nous venons d'analyser, M. Arago prit la parole et pria l'Académie de nommer une commission qui, en même temps qu'elle jugerait les progrès nouveaux réalisés par MM. Niepce et Bayard, et solliciterait pour M. Niepce la faveur tant désirée d'échapper à un déplacement prochain.

Aussitôt le maréchal Vaillant, grand-maître du palais, se leva, s'approcha de son illustre ami, M. Arago, et l'autorisa à annoncer à l'Académie que le matin Sa Majesté l'Empereur, auquel rien n'échappe de ce qui est grand, généreux et bon, lui avait non-seulement recommandé M. Niepce de Saint-Victor, mais l'avait de plus chargé de pourvoir à ce que, dans le plus bref délai, il fût appelé au commandement en second du palais du Louvre. La nomination se serait déjà faite, si, dans l'intérêt du célèbre photographe, le maréchal Vaillant n'avait pas jugé qu'il était convenable d'attendre que l'ancienneté l'eût fait chef d'escadron. Il n'est personne, dans l'enceinte de la noble compagnie, qui n'ait applaudi à la glorieuse initiative du chef de l'État.

Réorganisation de la Bibliothèque royale.

UN ARRÊTÉ ROYAL EN DATE DU 28 FÉVRIER 1853 PORTE :

ARTICLE PREMIER. Le cadre du personnel et la classification hiérarchique des grades des fonctionnaires et employés de la bibliothèque royale, ainsi que leurs traitements, sont fixés conformément au tableau suivant :

	Minim. Fr.	Maxim. Fr.
1° Un conservateur en chef au traitement de .	5,000	6,000
2° Un premier conservateur adjoint	3,000	4,000
3° Un deuxième conservateur adjoint. . . .	3,000	4,000
4° Un secrétaire	2,000	2.500
5° Un attaché chargé du cabinet de médailles.	800	1,200
6° Un premier employé auxiliaire	1,000	1,500
7° Un deuxième employé auxiliaire	1,000	1,500
8° Un troisième employé auxiliaire	1,000	1,500
9° Un commis aux écritures.	1,000	1,500
10° Un surveillant concierge.	800	1,000
11° Un huissier-messager.	800	1,000

ART. 2. Les fonctionnaires et employés actuellement en fonctions, dont les emplois excèdent le cadre établi par le précédent article, pourront être provisoirement conservés jusqu'à ce qu'il soit définitivement statué à leur égard.

ART. 3. Le conservateur en chef et les conservateurs adjoints sont nommés et révoqués par nous.

Le ministre de l'intérieur nomme et révoque les autres employés.

ART. 4. Nul n'est promu à un grade supérieur avant d'avoir été employé au moins deux ans, comme titulaire, dans le grade immédiatement inférieur.

De même, nul n'obtient une augmentation de traitement avant deux ans de service dans son grade.

Le conservateur en chef ne pourra obtenir le maximum qu'après dix années de grade.

ART. 5. Il peut néanmoins être dérogé à l'article précédent, si les intérêts de l'administration l'exigent, ou lorsqu'il s'agit de récompenser soit des services dont l'importance a été dûment constatée, soit des preuves d'une capacité ou d'un dévouement extraordinaire. Dans ce cas, quel que soit le grade du fonctionnaire ou de l'employé, il est statué par un arrêté royal.

ART. 6. Les avancements ne sont accordés que par suite des vacances dans les limites de la hiérarchie établie et des traitements fixés pour chaque emploi.

Le grade ne peut être séparé du traitement.

ART. 7. Les fonctionnaires ou employés de la Bibliothèque royale ne peuvent exercer simultanément aucun autre emploi rétribué par l'État, par les provinces, par les communes ou par les administrations publiques.

Il leur est interdit de faire soit par eux-mêmes, soit sous le nom de leur épouse ou de toute autre personne interposée, aucune espèce de commerce ou de participer à la direction ou à l'administration de toute société ou établissement industriel.

Le ministre pourra, dans des cas particuliers, relever des interdictions établies par les deux paragraphes précédents, les employés au-dessous du grade de conservateur.

En aucun cas il ne peut cependant leur être accordé l'autorisation de participer directement ou indirectement au commerce de la librairie.

ART. 8. Le conservateur en chef et les conservateurs adjoints prêtent, entre les mains du ministre, le serment prescrit par la loi ; les autres employés prêtent ce serment entre les mains du conservateur en chef.

400e ANNIVERSAIRE

DE LA RÉORGANISATION DE LA CONFRÉRIE DE SAINT-LUC, A ANVERS.

On lit dans le *Journal d'Anvers* :

L'année 1853 sera marquée par une fête bien belle pour la ville d'Anvers, le jubilé de 375 ans de l'institution de la confrérie de la Sainte-Vierge à l'église de Notre-Dame; l'année 1854 le sera par une autre fête. non-seulement des plus importantes pour notre ville, mais pour tout le monde artistique : le quatre centième anniversaire de la réorganisation de la confrérie de Saint-Luc, actuellement l'Académie royale des beaux-arts.

En effet, il y aura bientôt quatre siècles que les peintres, sculpteurs, peintres sur verre et autres artistes, dont le nombre, à cette époque, était très-considérable à Anvers, et qui depuis un temps immémorial y formaient une corporation sous le patronage de saint Luc, se réunirent dans le but de réorganiser leur confrérie, et la placèrent sous la direction de deux doyens, princes ou chefs-hommes (*dekens, princen ofte hoofdmannen*). Ce fut en 1454 que les deux premiers doyens furent élus; le sort désigna Jean Scuermoke et Jean Snellaert le peintre.

L'impulsion que les doyens donnèrent à la corporation a été des plus heureuses ; c'est en grande partie à leurs soins que nous devons cette brillante école flamande, d'où sortirent les Raephorst, les Massys, les Breughel, les de Vos, les Van Noort, les Jordaens, les Teniers, les Quellyn, les Schut, les Van Diepenbeeck, les Boeyermans, les Herreyns, les Wappers, les de Keyser, et tant d'autres grands maîtres, qui jouiraient d'une renommée sans égale, s'ils n'étaient tous éclipsés par la gloire sans bornes de l'immortel Rubens.

L'anniversaire de la réorganisation de la confrérie de Saint-Luc a toujours été célébré à Anvers : en 1554, sous les doyens Henri Van Schille, peintre, et Antoine Van den Eynde ; en 1654, sous Pierre Hanicaert, chef-homme, Jérôme Verdussen, imprimeur, doyen, et en 1754, sous le doyen Louis-Joseph Fruytiers, graveur. Ce dernier jubilé est remarquable par un fait que nous allons relater ici. Depuis plus de deux siècles, la confrérie des peintres avait, dans la cathédrale, un autel dédié à saint Luc, mais nous ignorons si elle y possédait des reliques de cet évangéliste.

Néanmoins, en 1754, elle reçut du père Jean Delvigne de la compagnie de Jésus, des reliques que ce religieux avait obtenues du rév. père Jean Stilting, un des savants Bollandistes, qui lui-même les avait reçues d'un patricien de Venise. Les fêtes que la confrérie organisa à ce sujet durent être bien belles, et le rév. père Delvigne écrivit une notice sur l'origine et l'authenticité du précieux don qu'il venait de faire. Cette notice fut déposée aux archives de Saint-Luc.

L'année 1854 nous ramène donc l'anniversaire de la réorganisation de la confrérie de Saint-Luc, et nous appelons l'attention de nos concitoyens sur une date aussi importante dans les annales de notre ville ; nous espérons que les fêtes qu'ils organiseront à ce sujet seront dignes d'une institution dont nous pouvons et devons être fiers. En effet, s'il est vrai qu'Anvers doit sa prospérité à son commerce, elle doit à la confrérie de Saint-Luc, sa grandeur, sa gloire sans rivale.

Depuis quatre siècles elle a le monopole des arts; depuis quatre siècles elle se trouve à la tête du mouvement artistique, et pendant que des écoles de peinture, plus jeunes que la sienne, l'école italienne, l'école espagnole, sont éteintes depuis longtemps, la sienne existe encore, pleine de vie, entourée d'autant de gloire que jamais.

Le jubilé de 1854 procurera à nos artistes une belle occasion pour prouver leur gratitude envers une institution à laquelle ils doivent une grande partie de leurs connaissances. Peintres, sculpteurs, poëtes, compositeurs, musiciens, qui jadis faisaient tous partie de la confrérie de Saint-Luc, doivent rivaliser de zèle pour prouver que notre cité n'a pas dégénéré, mais qu'elle est encore, comme au XVe siècle, la ville chérie des arts. Nous espérons que la régence se joindra à eux pour fêter dignement l'anniversaire de la réorganisation d'une institution qui a été pour notre ville une source de gloire, de prospérité et de bonheur.

Planches. — A cette 19e feuille se trouve annexé un dessin intitulé *la Mort du Brigand*, d'après Eugène Delacroix ; à la 20e est jointe une très-jolie planche de Madou et Fourmois : *Les jeunes gens d'aujourd'hui.*



PLAGE DE SCHEVENINGEN.

DE L'ART INDUSTRIEL(*)

ET DES MOYENS DE L'ENCOURAGER EN BELGIQUE.

Il se forme en ce moment dans la plupart des capitales de l'Europe des écoles et des associations pour le développement de l'art appliqué à l'industrie. Le mouvement du *Palais de Cristal* où l'éclat d'infériorité des objets d'art provenant de toutes les contrées de la terre, comparés aux objets français, a frappé tous les yeux. Mais ce qui a touché le plus sensiblement les producteurs étrangers, c'est la préférence qui s'est portée pendant les jours de vente sur les produits de l'art parisien.

Chacun s'est mis dès lors à songer aux moyens d'introduire dans sa contrée le culte de l'esthétique, comme, au temps de Louis XV on avait couru après la *ligne de beauté*.

Londres a fondé un *Musée spécial* à cet effet, et la société d'Encouragement de Paris, désirant ne pas se laisser dépasser, y a répondu par la création d'un *Comité spécial;* la Belgique s'efforce en ce moment d'établir deux institutions en concurrence pour l'encouragement et la propagation de l'*art industriel*, l'une au Musée national, l'autre par souscriptions.

Tous ces efforts dénotent l'existence d'un besoin généralement senti; mais personne n'a songé au véritable, à l'unique moyen de *développer et d'encourager* le goût des arts, appliqués à l'ornementation et à la décoration des produits industriels.

Personne n'a pris la peine de remonter aux causes qui ont donné le sceptre du goût à la France.

L'opinion qui a dominé jusqu'ici, c'est que le goût serait un fruit de terroir des rives de la Seine. Les plus éloquents nous disent sérieusement : « Le goût est dans l'air, dans » le soleil, dans le vin, dans le climat, dans l'esprit fran- » çais : rien ne saurait l'en faire sortir; » mais ils ne disent pas comment et pourquoi il y est entré, car il n'y est point né ; mais ces messieurs ignorent peut-être les pérégrinations et les incarnations diverses de l'art et du goût; nous allons leur en faire connaître l'itinéraire abrégé, d'après l'écrivain que l'*Assemblée nationale* avait choisi pour rendre compte de l'exposition universelle.

« Le goût, parti de l'Inde, où il a laissé d'admirables traditions, a longtemps séjourné en Grèce, puis à Rome, puis à Byzance, d'où il est passé, avec les Maures, chez les Espagnols, qui l'ont transporté à Naples, dans les corbeilles de noces de leurs infantes ; de Naples, il a gagné Florence et Venise, pour venir s'abattre sur Paris à la voix de François Ier, avec les grands artistes qu'il a eu le talent d'attirer à sa cour. »

Le goût n'est à nos yeux que l'indice d'une civilisation avancée et d'une paix prolongée.

La première preuve que le goût n'est pas inné chez les Français, c'est qu'il fut un temps où il y avait moins de goût en France qu'en Turquie, qu'en Perse et qu'en Chine.

La seconde preuve qui ne tardera pas à surgir, c'est que l'Angleterre, en imitant François Ier, va nous montrer que le goût est une plante cosmopolite qui pousse, comme beaucoup d'autres choses, là où l'on sème des guinées. Déjà une foule d'excellents artistes ont passé la Manche, pour aller planter quelques rameaux du goût français sur les principaux fabricats de la Grande-Bretagne.

Il y a même danger pour la France de voir pâlir sa brillante école d'esthétique, dès que les autres pays assureront franchement aux artistes la possession exclusive de leurs œuvres de toute nature, sans distinction ni catégories, contre les écumeurs de l'art appelés *surmouleurs, surfondeurs, surestampeurs* et *surcalqueurs* qui pullulent en Suisse, en Prusse et en Belgique.

La France, en assurant mieux que les autres pays la propriété des œuvres d'art et d'esprit, devait attirer les artistes de toutes contrées : voilà pourquoi vous trouvez, en compulsant le livre d'or de la France artistique, autant de noms allemands, belges, polonais, italiens et même anglais que de noms français.

Pour qui travailleraient, en effet, les artistes industriels des contrées stérilisées par la libre déprédation ? Quel fabricant achèterait leurs modèles, quand il peut butiner sans frais sur les chefs-d'œuvre du monde entier, en vertu du droit d'aubaine conservé à son profit ?

On ne peut répondre qu'une chose : c'est qu'on n'avait pas envisagé ce côté de la question; mais tout en convenant de cela, on s'obstinera à n'employer que les vieux, coûteux et impuissants moyens des primes, des médailles et des récompenses honorifiques, au lieu d'aller droit au but en garantissant les artistes contre le plagiat et en sévissant contre les plagiaires.

On nous dira peut-être qu'il existe quelques rudiments de protection dans nos codes, mais ils sont insuffisants et pour des cas particuliers ; il faudrait les généraliser, les consolider et les étendre à la totalité des œuvres de *l'esprit et de l'art*.

Ce n'est ni par des souscriptions, ni par des tombolas, ni par des expositions qu'on réussira, tant que les artistes seront exposés à se voir dérober les modèles qu'ils auront la simplicité d'y porter.

Nous nous bornerons à poser quelques questions avec leurs réponses aux promoteurs de l'art industriel en Belgique :

1° Pourquoi la France a-t-elle du goût ? Parce que les Français ont la propriété des œuvres qu'ils créent, qu'ils vendent et qu'on leur achète.

2° Pourquoi les Anglais, les Allemands, les Espagnols, etc., ont-ils moins de goût ? — Parce que tous ces peuples n'ont pas la propriété de leurs dessins, modèles, ornements et autres produits de leur création artistique, qu'ils ne peuvent exhiber sans qu'on les en dépouille impunément.

3° Pourquoi l'Allemagne, l'Italie, la Belgique et même l'Angleterre, qui possèdent autant d'artistes distingués que la France, ont-elles si peu cultivé l'art industriel ? — Parce que leurs artistes n'ont aucun intérêt, aucun avantage, aucun honneur même à s'appliquer à la recherche des belles formes, des gracieux agencements et des meilleures combinaisons de couleurs.

4° Comment faire pour les engager à travailler pour

(*) Nous trouvons dans l'*Emancipation* l'article suivant sur l'*Art Industriel* et sur les efforts qu'on tente dans plusieurs pays pour disputer à la France le sceptre de bon goût. — Nos lecteurs reconnaîtront, ainsi que nous, à sa façon de frapper juste et ferme au cœur de la question, l'auteur de cet article, qui ne peut être que M. Jobard.

l'industrie? — Il faut faire ce qu'a toujours fait la France, leur donner la propriété des œuvres de leurs créations, combinaisons et applications diverses; leur permettre de les mouler, graver, estamper, imprimer et vendre exclusivement à leur profit, ou d'en transmettre la propriété à leurs héritiers.

L'Angleterre s'est décidée depuis peu à vendre pour *trois ans* seulement des priviléges de cette nature aux artistes industriels; l'Autriche les admet depuis quelque temps à prendre propriété de leurs œuvres par le dépôt; la Prusse s'occupe d'un projet analogue: la Belgique a eu un instant l'idée d'entrer dans cette voie, une commission a même été nommée, mais on ne l'a pas convoquée.

Qu'est-il résulté de ces tentatives? C'est que le goût de la forme a fait quelques progrès en Angleterre, en Autriche et même en Russie, et qu'il n'a pas fait un pas en Prusse, en Espagne, en Belgique. Tous les encouragements honorifiques, tous les appels à la vanité ou à la nationalité des artistes, ne feront pas en cent ans ce que ferait en un anune bonne loi sur la propriété des *modèles*, *dessins*, *tissus et marques de fabrique*.

Nous avons aujourd'hui des artistes qui travaillent pour la France, qui vont vendre leurs modèles en France, parce qu'on les leur commande ou qu'ils trouvent acheteur, mais ils ont le déboire de les voir contrefaits et souvent défigurés sous leurs yeux, dans leur propre pays, à défaut d'un bout de loi. Croyez-vous que ces artistes ne désirent pas vivement l'abolition de la contrefaçon des œuvres *d'art et d'esprit* entre toutes les nations civilisées?

C'est qu'alors ce serait un bel et profitable état que l'état d'homme de génie, d'homme de goût et d'artiste; la Belgique en verrait surgir un plus grand nombre peut-être que les autres pays, et vous n'auriez plus besoin de leur tendre la maigre amorce de vos expositions où ils n'ont d'autre certitude que celle d'être dépouillés du fruit de leurs veilles par les frelons de l'industrie, que la loi semble protéger avec plus de sollicitude que les inventeurs mêmes.

Voilà l'état exact et véridique de la question; nous défions qu'on le conteste autrement que par des sophismes et un échafaudage d'hypothèses sans portée. Ce ne sont pas les rhéteurs mais les artistes que nous invoquons et provoquons à faire connaître si nous avons frappé juste.

Savez-vous quand le temps sera venu de former des associations d'encouragement pour l'art industriel? C'est quand vous aurez obtenu une loi qui le protége; sans cela, vous bâtissez sur le sable.

C'est alors que l'association sera nécessaire pour faire exécuter cette loi, pour traquer les plagiaires, les dénoncer à l'opinion et les attraire devant les tribunaux, comme le fait la société des gens de lettres français contre les contrefacteurs littéraires.

Voilà comment nous comprenons le côté utile et pratique d'une association artistique en Belgique; sa première œuvre doit être de provoquer et d'obtenir une bonne loi protectrice des œuvres du génie; la seconde d'organiser des moyens de répression contre les pillards: c'est cela et rien de plus que désirent les artistes; que l'association le leur fasse obtenir, ils trouveront le reste en eux-mêmes.

UN ANCIEN ARTISTE.

EXPOSITION ET CONCOURS

Ouverts par l'Association pour l'encouragement et le développement des arts industriels en Belgique, sous le patronage du Roi.

« L'Association se propose, comme but, de stimuler le génie de la création artistique dans ses rapports avec les applications industrielles; de contribuer à répandre l'étude et le sentiment du beau dans la production des objets d'industrie qui empruntent à la forme une partie de leur valeur; de faciliter et d'encourager les efforts individuels des artistes industriels et des artisans pour la conception et l'exécution d'œuvres originales et de bon goût. » (Art. 1er des statuts de l'Association.)

ARTICLE PREMIER. Il sera ouvert à Bruxelles, le 1er septembre 1853, une Exposition de dessins, modèles, procédés, appareils et produits se rattachant aux arts industriels.

La durée de l'Exposition est fixée à un mois.

ART. 2. Seront admis à cette Exposition les objets dont la désignation suit :

DESSINS ET MODÈLES.

1° Dessins ou modèles d'architecture, projets d'ornementation et de décoration pour les extérieurs et pour les intérieurs des édifices publics, églises, chapelles, lieux de réunion, gares de chemins de fer, salles de spectacle, etc., et pour les habitations particulières;

2° Dessins ou modèles d'objets entrant dans la composition et l'exécution des travaux d'architecture, tels que chapiteaux, corniches, cariatides, statues ou groupes décoratifs, moulures de toute espèce, consoles, cheminées, portes, balcons, escaliers, etc.;

3° Dessins ou modèles d'autels, tabernacles, chaires de vérité, stalles, confessionnaux, prie-Dieu et autres objets garnissant les édifices sacrés;

4° Dessins et modèles de meubles, parquets, cadres et autres articles de menuiserie et d'ébenisterie entrant dans l'ameublement des appartements;

5° Dessins ou modèles pour tous autres ouvrages en bois ou dans lesquels le bois domine, comme pour la carrosserie, la fabrication des instruments de musique, etc.;

6° Dessins ou modèles relatifs à l'emploi des fers, fontes de fer, zinc, cuivre et autres métaux ou alliages pour les usages, pour l'ornementation ou la décoration; par exemple, pour foyers, poêles, fourneaux, lustres, candélabres, lampes, grilles de clôture, vases, fontaines, ornements et boutons de porte, embrasses, patères et tous autres objets de serrurerie et de quincaillerie;

7° Dessins ou modèles pour incrustations en bois, métal, ivoire, etc., à l'usage de l'armurerie, de la tabletterie, etc.;

8° Dessins ou modèles se rapportant à l'art du joaillier, de l'orfévre, du bijoutier, du ciseleur (or, argent, cuivre, bronze, acier, etc.) et du lapidaire;

9° Dessins ou modèles pour la verrerie, la gobeleterie et la cristallerie moulée ou taillée. Dessins ou modèles pour articles en porcelaine, faïence, grès, poterie et terres diverses;

10° Dessins ou modèles pour l'emploi des marbres, albâtre, porphyre, pierres naturelles ou artificielles, stucs, etc., par exemple, pour cheminées, vases, piédestaux, pavements, etc.;

11° Dessins pour dentelles, broderies, tapis, toiles peintes et étoffes de tout genre, châles, rubannerie, passementerie, toiles cirées, papiers peints, etc.;

12° Dessins pour reliures, papiers de fantaisie, typographie ornée, imagerie, et tous autres dessins ou modèles se rapportant à l'application de l'art à un but industriel, et non spécifiés ci-dessus.

N. B. Les modèles pourront être en plâtre, bois, pierre, cire, terre cuite, métal, carton-pierre ou en toute autre matière ou composition, selon le cas.

PROCÉDÉS ET APPAREILS.

Procédés et appareils nouveaux ou perfectionnés, relatifs à l'application de l'art à l'industrie. et résultats démontrant le mérite de ces procédés ou les effets de ces appareils.

Sont compris, notamment, dans cette section, les procédés ou appareils, ainsi que leurs résultats ou effets, pour la sculpture, la gravure en relief, la gravure typographique, la gravure numismatique. l'émaillage, l'incrustation, la ciselure, le niellage, la composition et la fabrication de mosaïques, l'impression lithographique en couleur, l'application ou la reproduction de dessins en or, argent, etc., sur métaux, verre, cuir, etc., etc., la galvanoplastie, la photographie, le transport des anciennes gravures, le rentoilage, l'ornementation, la décoration, le moulage à la mécanique, etc.

PRODUITS.

Tous produits achevés, appartenant à l'une des catégories ci-dessus, EXPOSÉS COMME SPÉCIMENS, à raison de leur *mérite artistique* dans la pensée, dans la forme ou dans l'exécution, quelle que soit la matière ou la nature de ces produits, et quel que soit le procédé de travail, manuel ou mécanique, au moyen duquel ils aient été obtenus.

Dans cette section sont comprises aussi les peintures sur verre, sur porcelaine, sur faïence, sur objets de tabletterie et laque, sur tissus transparents; les enluminures en général; les gravures en camées et en pierres fines.

Sont rangés également dans cette section les recueils d'ornements et d'ouvrages relatifs à la décoration.

ART. 3. Une commission spéciale statuera sur l'admission des objets.

ART. 4. Des récompenses seront accordées aux exposants dont les œuvres présenteront le plus de mérite.

En ce qui concerne les dessins ou modèles, on n'aura égard à la supériorité comme goût, invention, composition ou exécution, que pour autant que les objets puissent être appliqués par l'industrie.

Les dessins, modèles ou produits se rapportant à des emplois usuels seront placés sur la même ligne, pour les récompenses, que ceux destinés à des usages de luxe.

Quant aux appareils ou procédés nouveaux ou perfectionnés, on s'attachera particulièrement à ceux qui réuniront le mérite de l'invention à l'utilité et à l'économie.

La distribution des récompenses aura lieu publiquement.

ART. 5. L'Association se réserve de faire des acquisitions parmi les dessins, modèles ou produits exposés, spécialement pour les collections permanentes qu'elle a l'intention d'organiser.

ART. 6. Les personnes qui se proposent de prendre part à l'Exposition doivent en donner avis, avant le 1er juillet, au secrétariat du comité de l'Association, rue Saint-Lazare, 55, hors de la porte de Cologne, à Bruxelles. (*Lettres affranchies.*)

Elles feront connaître la nature et l'espèce d'objets qu'elles désirent exposer et l'emplacement dont elles ont besoin à cet effet, en longueur, largeur ou hauteur.

ART. 7. Les objets devront être remis, du 15 au 20 août, au siége de l'Exposition, rue du Grand-Hospice (local de la section professionnelle de l'Athénée).

ART. 8. Les exposants sont tenus de joindre à leur envoi la désignation de leurs nom, prénoms et adresse, plus une déclaration constatant s'ils exposent en qualité d'auteurs, de fabricants ou de propriétaires; dans ces deux derniers cas, ils sont priés, autant que leurs convenances personnelles le leur permettent, de faire connaître les noms des auteurs des objets exposés. Ils doivent transmettre en même temps une note indiquant les termes dans lesquels ils désirent que les articles soient décrits au catalogue; cette note pourra contenir également l'énonciation du prix des objets, avec la mention si ces prix sont destinés à être rendus publics ou non.

ART. 9. Les frais de transport des objets et de leur renvoi sont à la charge des exposants. Toutefois, pour les expéditions qui seront faites par le chemin de fer de l'État. le transport aura lieu gratuitement, aller et retour.

Tous les soins possibles seront pris pour la garde et l'entretien des objets; cependant l'Association n'entend assumer aucune responsabilité quant aux pertes ou dommages.

CONCOURS SPÉCIAUX.

ART. 10. Il sera ouvert des concours spéciaux pour les objets dont la désignation suit :

1° DESSINS POUR DENTELLES.

A. Dessin pour dentelles de 12 centimètres de hauteur;

B. Dessin pour volants de 50 centimètres de hauteur;

C. Dessin pour mouchoir.

Les concurrents peuvent à leur choix fournir des dessins pour application de Bruxelles, pour dentelles-valenciennes, pour dentelles-malines, ou pour dentelle noire de Grammont.

2° DESSIN POUR L'AMEUBLEMENT D'UNE SALLE A MANGER d'une longueur de 12 mètres, d'une largeur de 6 mètres et d'une hauteur de 5 mètres, comprenant :

A. Le dessin d'une table à coulisse;
B. Id. d'un buffet étagère;
C. Id. d'une chaise;
D. Id. de la cheminée;
E. Id. d'une porte à deux vantaux;
F. Id. d'une fenêtre.

Ces dessins seront faits à l'échelle de 10 centimètres pour mètre et doivent être exécutés comme s'ils étaient destinés à un ouvrier chargé de la confection des meubles.

3° **MODÈLE EN RONDE BOSSE D'UN VASE ORNÉ**, pouvant être reproduit en porcelaine, en marbre, en métal ou en carton-pierre; hauteur n'excédant pas un mètre.

4° **CADRE EN BOIS, AVEC ORNEMENTS SCULPTÉS**; le cadre ne pourra être d'une dimension moindre de 50 centimètres de hauteur et de côté.

5° **CISELURE D'ARME FOURBIE, ÉPÉE OU SABRE.**

Dans chacun de ses concours, l'exposant dont l'œuvre serait jugée occuper le premier rang, et présenterait, d'ailleurs, un mérite distingué, recevra un diplôme et une somme de trois cents francs.

Des mentions honorables pourront être décernées pour les envois qui paraîtront mériter d'être distingués.

ART. 11. Pour être admis à prendre part aux concours spéciaux, il faudra être Belge de naissance, ou résider en Belgique depuis trois années consécutives.

ART. 12. Les objets faisant partie du concours resteront la propriété de leurs auteurs. Cependant les exposants pour ces concours seront tenus de permettre à l'Association de faire prendre un dessin de leurs objets, pour être conservé dans ses collections permanentes ou pour servir aux publications qu'elle pourrait entreprendre.

ART. 13. Les personnes qui se proposent de prendre part aux concours devront joindre aux envois leur nom sous pli cacheté.

Elles se conformeront, pour toutes les autres dispositions, aux mêmes règles que les autres exposants, sauf qu'elles sont tenues de faire connaître le prix des objets qu'elles destinent aux concours.

ART. 14. Les objets une fois exposés ne pourront être retirés avant la fin de l'Exposition.

Vente de la Galerie espagnole Standish.

Dans le courant du mois de mai ont eu lieu à Londres la vente d'une riche Galerie espagnole et celle de la célèbre collection connue sous le nom de *Collection Standisch*, provenant toutes les deux de la succession du feu roi Louis-Philippe. Cette vente on le conçoit sans peine, a offert au point de vue artistique, le plus grand intérêt aux amateurs.

La Galerie espagnole, bien qu'acquise des deniers personnels du feu Roi, avait été placée, sous son règne, dans les salles du palais du Louvre. Formée par les soins de MM. le baron Taylor et Dauzats, elle était devenue aujourd'hui la propriété privée de sa famille. On y remarquait plusieurs œuvres capitales des principaux maîtres des différentes écoles de l'Espagne, depuis Pedro de Cordova, qui vivait dès 1520, Moralès, Navaretto, Joannes Vicente, Luiz de Vargas, peintres du seizième siècle, jusqu'à Goya, mort seulement il y a quelques années.

Parmi les ouvrages du plus rare mérite qui se remarquaient dans cette collection, on doit citer deux tableaux de Velasquez et de Murillo (la *Crèche* et la *Vierge aux Anges*), qui n'avaient pas cessé d'être la propriété de la famille d'Aguilar, jusqu'à l'époque où le mandataire du roi Louis-Philippe en fit l'acquisition.

Les toiles de Murillo étaient nombreuses et avaient été choisies parmi les plus célèbres, telles que l'*Échelle de Jacob*, le *portrait d'Andréas de Andrada*, la *Madeleine*, le *Saint-Rodrigue martyr*, le *portrait de Murillo* par lui-même. On distinguait encore six tableaux de Zurbaran, ayant appartenu à la Chartreuse de Xérès, et qui avaient en Espagne une telle réputation que leur acquisition y causa une agitation qui retentit jusqu'à la tribune des Cortès.

La *Crèche* de Velasquez est un des rares tableaux de ce maître, qui faisait surtout des portraits; celui du *comte-duc d'Olivarès*, qui fut la source de sa faveur et de sa fortune, et le propre *portrait du peintre par lui-même* sont des œuvres de premier ordre. On en peut dire autant du *Jésus au mont des Oliviers*, d'Orante, de la *Madeleine*, et de l'*Ane de Balaam*, d'Alonzo Cano.

Comme on le voit d'après ce qui précède et surtout en lisant le catalogue, qui ne contient pas moins de 501 articles, cette collection peut être signalée comme l'une des plus remarquables qui existent. La vente a eu lieu, à Londres, par les soins de MM. Christie et Manson, dans leur galerie de King-Street, les 6, 7, 13, 14, 20 et 21 mai.

La collection connue sous le nom de Collection *Standisch* se composait de tableaux déjà connus et très-estimés en Angleterre. Ils appartenaient en majorité aux écoles espagnoles; mais on en comptait également un grand nombre des écoles flamande, allemande et hollandaise, ainsi que des principaux maîtres d'Italie.

On se rappelle que M. Franck Hall Standisch l'avait léguée, ainsi que sa bibliothèque, au roi Louis-Philippe, qui les avait réunis dans une suite de salles disposées à cet effet dans le musée du Louvre. M. le duc d'Aumale se rendit en 1850 acquéreur de la bibliothèque; les circonstances n'ont pas permis qu'il en fût de même pour la collection de tableaux, et elle a donc été vendue à Londres, comme la précédente, les 27 et 28 mai.

Voici quelques-uns des prix auxquels cette riche collection a été vendue.

La Sainte Vierge et l'Enfant Jésus, tableau de Murillo, connu en Espagne sous le nom de la Vierge à la ceinture, a été vendu 38,750 fr.; Jésus-Christ et Saint-Jean-Baptiste au bord du Jourdain, du même, 16,500 fr., Saint-Joseph et l'Enfant Jésus, du même, 3,873 fr.; Saint-Jean précurseur, id., 2,225 fr.; Portrait de Philippe IV, roi d'Espagne, par Velasquez, 6,250 fr.; Portrait de la fille de Greco, par Theotocopuli, 3,325 fr.; Saint-François avec les stigmates, par Zurbaran, 6,625 fr.; la Vierge de la Merci avec un chartreux et un cardinal à ses pieds, du même, 1,575 fr.; le Martyre de saint Julien, du même, 1,750 fr.; la Sainte-Vierge et l'Enfant Jésus, par Alonso Cano, 5,250 fr.; Noble Vénitien, peint sur bois par Sébastien del Piombo, 4,375 fr.; Descente de la Croix, par le même, 1,250 fr.; Portrait de Greco, par Theotocopuli, 1,025 fr.; Portrait du prince Albert d'Autriche, par Antonio Moro, 750 fr.; Portrait de Carducho, peint par lui-même, 800 fr.; Portrait d'un gentilhomme de la cour de Philippe III, par Pantoja de la Cruz, 875 fr., etc. » Un paysage, avec des personnages de la Comédie-Italienne, par Watteau, 18,500 fr.; un Intérieur de cuisine, par Sneyders, 2,100 fr.; l'Enfant Jésus endormi sur les genoux de saint Joseph, par Murillo, 10 050 fr.; le Christ après la flagellation, du même, 5,420 fr.; Saint-Jean l'évangéliste, du même, 2,900 fr.; la Trinité, du même, 2,550 fr.; la Partie de trictrac, par Téniers, 1,495 fr.; Intérieur de corps de garde, du même, 1,050 fr.; la Vierge soutenant la tête de Jésus, par Luis de Moralès, 1,364 fr.; Paysage, par Moucheron, figures par Lingelback, 1,208 fr.; Saint-François portant sa croix, par Zurbaran, 950 fr., etc.

Portrait en pied de l'infant don Balthazar Carlos, fils de Philippe IV, par Velasquez, 42,000 fr.; acheté par le marquis de Hertford; Apparition des anges aux bergers, du même, 9,975 fr.; la Parabole de l'enfant prodigue, en quatre petits tableaux, par Murillo, 3.985 fr.. Portrait en buste de Murillo, 8,662 fr.; Portrait en buste d'Ignace de Loyola, par Zurbaran, 1,022 fr.; quatre dessus de porte représentant la Peinture, la Sculpture, l'Architecture et la Musique, autrefois placés au château de Bellevue, par Barle Vanloo, 6,050 fr.

Artiste anglais : Intérieur du temple d'Efen, par Roberts, 9,450 fr.; Église de Sainte-Hélène à Béthléem (1840), du même, 12,075 fr.; Intérieur de la mosquée de Cordoue, du même, 7,875 fr.; Autel de la cathédrale de Séville, du même, 7,875 fr.; Portrait en buste d'un enfant (esquisse), par sir Thomas Lawrence, 1,496 fr.; Site d'Angleterre, par Morland, 2,065 fr.

Le portrait en pied de Franck-Hall Standisch en costume espagnol, peint par Gutièrres, avait été retiré par la famille d'Orléans. On sait que M. le duc d'Aumale a acquis, en 1850, la belle bibliothèque qui faisait partie du legs de l'honorable M. Standisch.

Dessin. — *La Mort du Brigand*, dessin de Puttaert d'après Eugène Delacroix.



Gravé par De Backer. Imp , 10, Passage du Prince.

LE GRAND CHIEN DU MONT SAINT-BERNARD,

Offert par la Reine Victoria à la Société Zoologique de Londres.

MONUMENT AU CONGRÈS NATIONAL.

Rapport fait par M. de Haerne, au nom de la section centrale chargée de l'examen du projet de loi relatif à l'achèvement du monument à ériger en commémoration du Congrès national.

Lorsque la Belgique, après avoir conquis la liberté et l'indépendance, eut donné des preuves de son attachement à l'ordre, elle commanda le respect de l'Europe, et les sympathies qu'elle sut éveiller partout, réagirent sur elle et consolidèrent puissamment l'œuvre laborieuse et providentielle de sa nationalité.

Ce fut alors que surgit naturellement et comme d'elle-même l'idée d'ériger un monument à ceux qui avaient jeté les fondements de l'édifice national.

Avant cette époque, reconnue en droit, la Belgique semblait en fait devoir subir de nouvelles épreuves pour assurer son avenir et pour avoir en elle-même cette confiance qui devait se traduire par une création monumentale respectée chez elle et à l'étranger.

Si la pensée d'élever une colonne au Congrès national ne se produisit que tardivement, cela tient au caractère de la nation. Cette pensée n'en fut pas moins heureuse, et la section centrale s'y associe à l'unanimité ; elle comprend que s'il est une œuvre qui mérite d'être exposée aux yeux de tout le monde, sous une forme reconnue de tous les pleuples civilisés, c'est celle qui fait la base même de notre existence politique.

La section centrale, sans s'arrêter à certaines irrégularités signalées par quelques membres, s'est attachée à l'idée du fond, qui est toute patriotique.

A peine la Belgique avait-elle inauguré le monument du Congrès comme une digue contre le flot révolutionnaire qui semblait devoir tout envahir, qu'un inappréciable malheur la plongea dans un deuil universel. Elle venait de perdre une Reine dont le monde fait l'éloge et que personne ne croit jamais avoir assez louée : fille, femme de Roi, mère de Princes éminents qui font l'honneur et l'espoir de la patrie, elle était, aux yeux de la nation tout entière, le génie tutélaire de la Belgique. Descendante de Marie-Thérèse et de Blanche de Castille dont elle rappelait, à plusieurs égards, les hautes qualités, elle passa en faisant le bien et sans que personne osât dire du mal d'elle, et fut élevée si haut dans l'estime, l'admiration et l'amour du peuple, qu'elle rehaussait par ses vertus l'éclat de la royauté ; associant ses destinées à celles de son auguste époux, elle était visiblement une de ces princesses accomplies que le Ciel suscite pour veiller sur le berceau des peuples, et qui, par l'exemple qu'elles donnent à leurs enfants, leur procurent des alliances dignes d'elles.

Fondatrice d'une dynastie qui devait couronner l'œuvre du Congrès national, la Reine Louise-Marie, en mourant, attira vers elle et absorba, en quelque sorte en sa personne, le sentiment patriotique qui avait présidé à l'érection de la colonne de la Constitution. L'affection domina la pensée politique, et l'on n'entendit parler que de monuments à élever à sa mémoire. Chaque ville voulait avoir le sien : c'étaient des églises, des hospices, des statues, des symboles de ses vertus, par lesquels on semblait vouloir la faire revivre, la retenir partout.

Enfin, le gouvernement sentit le besoin de régulariser cet élan national ; il proposa l'érection d'une église monumentale en mémoire de la meilleure des Reines.

Cependant le projet d'ériger un monument au Congrès national ne pouvait être abandonné ; il conservait toute sa valeur politique pour la nation, pour l'étranger, pour la postérité. Il était toujours l'expression d'un hommage que la Belgique devait à ceux qui avaient fondé sa nationalité et qui avaient décrété sa belle Constitution.

A partir de cette époque, les deux projets de monuments parurent se rattacher à une même pensée patriotique et devoir s'exécuter simultanément.

C'est ce que la section centrale a reconnu à l'unanimité.

Elle s'est livrée ensuite à une discussion sur le meilleur système d'encouragement à donner aux arts par la construction des monuments. Les chefs-d'œuvre d'architecture, de sculpture, de peinture ont été dans tous les temps le signe caractéristique des règnes célèbres, des époques glorieuses. Les monuments ne sont pas seulement destinés à rappeler les grands événements de l'histoire, et à inculquer, dans une langue comprise du vulgaire, les plus nobles sentiments qui rehaussent le caractère national, mais ils servent encore à encourager les arts, à faire éclore le génie, et à produire une foule de grands hommes qui doivent illustrer la nation et la faire respecter au dehors. Mais on comprend que le gouvernement ne peut faire à lui seul les frais de cette partie essentielle de la gloire nationale. Afin de remplacer les ressources que la société avait autrefois à sa disposition pour faire fleurir les artistes, on n'a rien trouvé de meilleur de nos jours que les souscriptions. Dans les pays tels que l'Angleterre, où, grâce aux mœurs constitutionnelles, l'esprit d'entreprise est largement développé, où l'on est habitué à compter plus sur l'association que sur le gouvernement, les souscriptions produisent des merveilles ; elles se font pour toutes les bonnes choses, mais surtout pour l'encouragement des arts et des sciences, pour l'érection de monuments. Chacun se fait gloire d'y prendre part ; une noble et patriotique émulation, secondée par la publicité, produit les plus heureux effets, et l'action du gouvernement se borne à stimuler les efforts des particuliers. On doit avouer que la Belgique, quoique très-attachée à ses institutions, ne les a pas encore pratiquées assez longtemps pour en faire une assez large application à ce qu'exige, en matière d'arts, la gloire nationale. Néanmoins les chiffres des souscriptions pour le monument commémoratif du Congrès national, et surtout pour celui de la Reine, que nous reproduisons plus bas, dénotent un progrès remarquable et qui promet d'heureux résultats dans l'avenir. On a fait remarquer avec raison que la coïncidence des deux souscriptions a dû produire une certaine confusion qui a entravé l'élan, surtout parce que, dès le principe, on a compté, pour les deux monuments, sur l'intervention de l'Etat.

Sans vouloir trancher la question des monuments au point de vue de l'art, la section centrale s'est occupée de certains aperçus généraux relatifs à la colonne à ériger au Congrès national.

La colonne est un monument consacré par le génie de l'antiquité ; elle a pour but de porter dans les airs et de faire briller au loin l'objet de la vénération publique. Elle perpétue en outre, par l'inscription sur le marbre et sur le bronze, l'expression des faits qu'elle doit transmettre à la postérité.

Pénétré de cette pensée, un membre a proposé de retracer sur le monument les noms des membres du Congrès avec le texte de la Constitution, et de le surmonter de la statue du Roi Léopold Ier. Un autre membre a adhéré à cette proposition. Dans leur opinion, le monument élevé au Congrès doit être un triple hommage rendu à notre Assemblée constituante et à ses deux plus grandes œuvres, la Constitution et la dynastie. Élu par le Congrès, le Roi Léopold a consolidé la Loi fondamentale ; son nom est inséparable de tout ce qui se rattache à la nationalité et à la liberté belges, dont il est la principale sauvegarde. La nation belge, rebelle à la flatterie, mais prompte à la reconnaissance, ont ajouté ces membres, contemplerait volontiers et non sans fierté, au haut de la colonne, l'image d'un prince juste, prudent et généreux, qui a couronné l'œuvre du Congrès. Une figure allégorique quelconque, remplaçant la statue du Roi, ne répondrait pas au sentiment populaire et laisserait incomplet le monument à élever au Congrès.

L'idée d'inscrire sur le monument les noms des membres du Congrès et le texte de la Constitution a été adoptée par la section centrale.

Après cette discussion générale, la section centrale s'est occupée de l'examen des observations de détail consignées dans les rapports des sections particulières.

Ces observations concernent surtout l'exécution et la partie matérielle des deux monuments.

La section centrale, d'après le désir exprimé par la plupart des sections, a demandé au gouvernement les devis exacts et détaillés, ainsi que les comptes des dépenses déjà effectuées en ce qui concerne la colonne du Congrès et l'église monumentale de Laeken.

Avant de connaître la charge qui en résultera pour l'Etat, il importait de connaître exactement les sommes disponibles pour ces deux objets.

D'après les explications qui se trouvent consignées dans l'exposé des motifs du projet de loi et aux annexes, le devis de la colonne monte . à . . . . fr. 600,000,00

Il reste disponible sur le montant des souscriptions une somme de 81,913,41

Reste. 518,086,59

soit 518,000 francs à répartir sur cinq exercices.

Votre section centrale, messieurs, admet à l'unanimité le projet du gouvernement, et elle vous propose, également à l'unanimité, d'annexer l'autre, en les comprenant dans un même projet de loi, les deux monuments dont nous avons parlé.

La section centrale a pensé que la simultanéité des constructions monumentales est toute naturelle et qu'elle est parfaitement conforme au sentiment national. Quelques membres en ont même fait une condition de leur vote.

C'est pourquoi, après avoir examiné les plans, devis et comptes relatifs au monument à ériger en mémoire du Congrès, la section centrale s'est livrée à une étude semblable en ce qui concerne le monument commémoratif de la Reine.

Un membre avait mis en avant la connexité, dès le début de la discussion, et avait proposé de voter pour le monument de la Reine une somme de 300,000 fr.

Un autre avait demandé qu'on votât la somme nécessaire à cette construction, qui, selon lui, devait être supérieure à 300,000 fr.

La section centrale entra dans cette vue, et après avoir examiné les pièces fournies par le ministère, elle trouva qu'il y avait lieu de proposer une somme de 450,000 fr.

La dépense pour le monument de la Reine est portée, d'après le devis officiel, à. . . . . fr.	1,100,000 00
Les soucriptions montent à la somme de. . .	462,699 92
En décomptant de ce chiffre les intérêts que doit produire la partie non employée du capital, il reste à suppléer la somme de.	450,000 00

que la section centrale propose de répartir comme celle qui est relative au monument du Congrès sur cinq exercices.

La somme totale pour les deux œuvres d'art s'élève à 968,000 fr, à répartir sur cinq exercices.

Cette dépense, messieurs, n'a pas paru trop grande à votre section centrale, vu le but élevé qu'on s'est proposé d'atteindre par l'érection des deux monuments. Certes, les principes de la Constitution, la vénération pour la Reine Louise-Marie, sont profondément gravés dans le cœur des Belges ; et l'on peut dire que c'est là le premier et le plus noble hommage qu'un peuple puisse rendre à une Assemblée qui l'a constitué, et à une Reine qui a si puissamment contribué à consolider l'œuvre immortelle de cette Assemblée. Mais la consécration publique de ces sentiments est une dette nationale, un tribut que la nation se doit à elle-même, aux autres peuples et à la postérité, plus encore qu'à ceux dont le souvenir ne s'effacera jamais de sa mémoire.

Le rapporteur, D. DE HAERNE. — Le président, VEYDT.

ANNEXES.

État des souscriptions pour le monument à ériger en mémoire du Congrès.

Produit des souscriptions. . . . . fr.			152,855 89
Crédit voté au budget de 1851, 5,000 fr. dont il faut déduire 1,550 fr. restés sans emploi à la clôture de l'exercice			3,450 00
Id. au budget de 1852.			25,000 00
			181,305 89
Sur cette somme il a été dépensé :			
1° Pour la pose de la première pierre et la cérémonie d'inauguration	25,659 36		
2° Pour la mise au concours du plan du monument.	4,007 75		
3° Pour travaux de construction .	39,295 28		
4° Pour 125 exemplaires reliés de l'*Histoire du Congrès*	2,727 00		
		71,689 39	
5° Pour publication de la *Constitution* illustrée :			
a. Dépenses payées jusqu'à ce jour	11,891 09		
b. Dépenses à payer.	15,812 00		
		27,703 09	
Total des dépenses faites			99,392 18
Reste disponible. . . . . . . fr.			81,913 41

Etat de la dépense et des souscriptions pour le monument à ériger en mémoire de la Reine.

Le devis proposé par la commission des monuments et approuvé par le gouvernement, porte la dépense à. . fr. 1,100,000 00

Souscriptions.

1° Souscriptions versées entre les mains du gouvernement	390,000 56	
Somme sur laquelle il a été prélevé, à titre de subside promis pour le monument de la Reine à ériger à Ostende, 10,000 fr., plus 11,250 fr. pour les frais de concours relatif au plan, et fr. 1,203 44 pour différentes petites dépenses ; ce qui donne un total de . .	22,453 44	
Reste en caisse	368,465 12	
2° Montant des souscriptions versées entre les mains de M. le curé de Laeken, avec intérêts	43,566 98	
3° Souscriptions recueillies par M. le bourgmestre de Laeken	8,948 08	
4° Subside versé par le conseil de fabrique.	150,000 00	
5° Subside auquel S. M. le Roi a fixé sa part d'intervention dans la dépense. . . .	150,000 00	
Total. . . . . . . fr.		637,500 00
Reste. . . . . . . fr.		462,699 92

LA PROPRIÉTÉ LITTÉRAIRE

RECONNUE ET PROTÉGÉE EN BELGIQUE.

Une question de propriété littéraire a été soulevée il y a quelques semaines devant les tribunaux belges et elle a été résolue de la manière la plus victorieuse. Nous nous sommes trop souvent occupé de cette question, nous l'avons soutenue avec trop d'ardeur, pour que nous ne citions pas textuellement l'arrêt très-bien motivé rendu en cause, arrêt qui consacre non-seulement un principe et un droit imprescriptibles selon nous, mais, bien plus, qui établit un précédent dont l'importance ne tardera pas à se faire sentir.

Racontons d'abord les faits :

Louis Hymans, auteur d'un *Hymne national belge* connu sous le nom de la *Nouvelle Brabançonne*, avait demandé au comte de Juvisy, directeur du Casino des Galeries Saint-Hubert à Bruxelles, de faire chanter son œuvre avec costume et mise en scène sur le théâtre de cet établissement.

Cette représentation ayant eu un succès considérable, Louis Hymans réclama, comme *droit d'auteur*, la somme de vingt francs par soirée.

Le comte de Juvisy répondit qu'il ne reconnaissait pas l'existence de *droits d'auteur* en Belgique ; cependant il offrit de payer une somme de dix francs par soirée à Louis Hymans, à la condition qu'ils seraient reçus non comme *droit*, mais comme *don*. Cette offre fut refusée.

Hymans fit notifier au comte de Juvisy défense de représenter son œuvre, et cette défense n'ayant point été respectée, il le fit assigner devant la justice de paix d'Ixelles en payement de 200 fr. de dommages-intérêts pour deux représentations.

Le demandeur, après avoir exposé en personne les faits de la cause, donna lecture de l'art. 4 de l'arrêté du Gouvernement provisoire, en date du 21 octobre 1830, sur lequel il fondait son action. Cet article est ainsi conçu :

« Toute composition dramatique d'un auteur belge ou étranger, » représentée pour la première fois sur un théâtre de la Belgique,

« ne pourra être représentée sur aucun théâtre public, dans toute « l'étendue du territoire belge, sans le consentement *formel et par* « *écrit de l'auteur*, sous peine de confiscation, à son profit, du produit « total des représentations. »

Le demandeur argumentait en outre de l'art. 1382 du Code civil.

Le défendeur, Me Gerhard, répondit :

1° Que si la loi exigeait un consentement *par écrit*, c'était comme formalité de preuve, et que l'aveu du demandeur d'avoir demandé lui-même de faire représenter son œuvre dispensait de produire des preuves ultérieures ;

2° Que Louis Hymans n'avait pas *déposé* son œuvre conformément au vœu de la loi du 25 janvier 1817 ; tout au moins, que ce dépôt n'ayant pas porté sur l'œuvre telle qu'elle a été chantée au Casino, pour lequel deux couplets nouveaux avaient été ajoutés à la *Nouvelle Brabançonne*, le demandeur n'était pas recevable à réclamer, de ce chef, des droits d'auteur ;

3° Enfin, que le demandeur n'était pas fondé à réclamer en justice la somme de 100 fr. par soirée, puisque, dans une lettre adressée au défendeur, il évaluait lui-même à 20 fr. les droits d'auteurs réclamés par lui.

Me Schuermans, pour le défendeur, déposa et développa les conclusions suivantes :

« En ce qui concerne les exceptions proposées par le défendeur :

1° Le défendeur oppose, en premier lieu, l'autorisation de représenter l'*Hymne national belge* au Casino des Galeries, accordée par le demandeur;

Attendu que, si le demandeur a reconnu spontanément avoir donné cette autorisation, il a déclaré néanmoins n'avoir pas abandonné au défendeur son droit de propriété littéraire et ne s'être engagé en aucune façon vis-à-vis de lui à ne pas retirer cette autorisation verbale ;

Attendu que cet aveu est indivisible ;

En droit :

Attendu que cette autorisation orale, par laquelle ni le demandeur ni le défendeur ne s'obligeaient en rien l'un à l'égard de l'autre, n'est pas un contrat dans le sens de l'art. 1101 du Code civil, mais un acte purement unilatéral, un simple acte de tolérance accordé à titre précaire et sujet à révocation ;

Attendu que le défendeur n'est pas même recevable à opposer ce consentement oral, puisque le législateur exige de la manière la plus expresse des *conventions mutuelles* (Décret du 8 juin 1806) et un *consentement formel et par écrit* donné par l'auteur (Loi du 13 janvier 1791, art. 13 ; loi du 30 août 1792, art. 6 ; arrêté du Gouvernement provisoire du 21 octobre 1830);

Attendu qu'en supposant qu'en cas d'aveu d'un consentement verbal, on pût passer sur la prescription de la loi qui exige un consentement par écrit, encore faudrait-il que ce consentement portât formellement sur une série indéfinie de représentations à l'égard desquelles l'auteur aurait, d'une manière expresse, abdiqué ses droits ;

Et attendu que ce consentement formel, méconnu par le demandeur et dénié par lui, ne résulte en aucune façon des pièces du procès ;

Attendu que ce consentement formel et par écrit est imposé d'ailleurs, non pas comme formalité de preuve, mais comme garantie d'ordre public, non-seulement pour protéger la propriété littéraire, mais encore pour faire retomber sur l'auteur la responsabilité de son œuvre et pour la soumettre, dès qu'elle est représentée en public, à toutes les mesures de police et de répression qui atteignent tout ouvrage littéraire transporté sur la scène (Arrêté du 21 octobre 1830, art. 2 et 4; décret du 31 frimaire an XIV ; loi du 13 janvier 1791, art. 3 et 6; loi communale, art. 79, etc.);

Attendu que le préambule de l'arrêté du 21 octobre 1830 constate que le législateur a eu pour but de faire disparaître, au théâtre comme ailleurs, les entraves à la manifestation publique et libre de la pensée ;

Attendu, en outre, que l'art. 14 de la Constitution garantit à chacun la liberté de manifester ses opinions, et par conséquent aussi la liberté de ne pas les manifester ; qu'il résulte de là qu'un auteur peut, en tout temps et sans avoir à rendre compte à personne de ses motifs, s'opposer à ce qu'on s'empare de sa pensée pour la propager malgré lui et lui faire encourir la responsabilité d'un fait auquel il a refusé de coopérer ; que, dès lors, les stipulations entre auteur et entrepreneur de théâtres ou de spectacles ne peuvent porter que sur les bénéfices et non pas sur la pensée elle-même, qui est inaliénable ;

Attendu, d'ailleurs, que si un auteur, en retirant à son œuvre la publicité de la représentation, cause un préjudice à l'entrepreneur d'un théâtre ou d'un spectacle pour les avances de mise en scène, etc., ce dernier reste toujours maître d'intenter de ce chef une action en indemnité, mais qu'il ne peut, en aucun cas, sans porter atteinte à la liberté de la pensée, se faire justice à lui-même en continuant les représentations sous prétexte de se couvrir de ses avances ;

(2° Le défendeur objecte en second lieu que les deux dernières strophes de l'*Hymne national* n'ont pas été déposées.)

Attendu que ce dépôt n'est pas contesté pour les six premières strophes ;

Attendu que le défendeur n'est pas recevable à opposer cette exception, puisque les affiches du Casino, rédigées par lui-même ou en son nom, disent en propres termes que l'*Hymne national*, intulé : la *Nouvelle Brabançonne*, en huit strophes, tel qu'il a été chanté au Casino, est l'œuvre de Louis Hymans ; qu'il l'a d'ailleurs reconnu à l'audience, et que, par conséquent, le défendeur ne peut plus contester la propriété littéraire du demandeur ;

En droit :

Attendu que la propriété littéraire s'exerce de deux manières différentes, par l'impression et la représentation, et que ces deux modes ont chacun des droits correspondants, les *droits de copie*, pour la première, et les *droits d'auteur*, pour la seconde, distinction consacrée par la loi du 30 août 1792 et le préambule du décret du 1er septembre 1793 ;

Attendu que la loi du 25 janvier 1817 dit que pour réclamer les droits de copie, par suite de l'impression d'une œuvre littéraire, il faut un dépôt préalable, mais que cette loi, la seule qui parle du dépôt, n'exige aucunement cette formalité pour les droits ou indemnité d'auteurs : le dépôt n'aurait, en effet, aucun but en cette dernière matière, puisque le législateur impose aux entrepreneurs l'obligation de traiter directement avec l'auteur ; le dépôt serait même impossible à effectuer, puisque les œuvres dramatiques se représentent d'ordinaire sur manuscrit ;

3° Au fond, le défendeur objecte que le demandeur ne peut aujourd'hui réclamer cent francs par représentation, tandis qu'il n'en demandait que vingt à titre de droits d'auteur ;

Attendu que ces propositions, reconnues par le demandeur, n'ont pas été agréées par le défendeur ; que le demandeur réclame aujourd'hui, non pas une prime conventionnelle pour droits d'auteur, mais une pénalité pour atteinte portée à sa propriété littéraire, au mépris d'une défense dûment notifiée... ce qui est tout différent ;

Attendu que le législateur évalue lui-même cette indemnité en l'élevant jusqu'au produit total des représentations des jours où la contravention a lieu (Lois citées et notamment art. 4, arrêté de 1830);

Attendu, en outre, s'il est besoin d'alléguer des faits de dommage, qu'il est évident que, vu le grand succès de la *Nouvelle Brabançonne*, les représentations faites en contravention le 29 et le 30 janvier, un samedi et un dimanche, jours où la foule se presse d'habitude au Casino, ont usé d'autant le succès de l'œuvre, en permettant à plus de deux mille auditeurs de l'entendre, et ont ainsi enlevé au demandeur le légitime espoir de rémunération qu'il pouvait fonder soit sur le débit d'exemplaires de son chant, soit sur des représentations ultérieures ailleurs qu'au Casino ;

Attendu que le législateur a accordé une grande protection à la propriété littéraire; que non-seulement il donne privilége aux auteurs pour le payement de leurs droits (Loi du 19 juillet 1791, art. 2); qu'il ne permet à aucun fonctionnaire public de modérer ces droits ; qu'il charge les administrations locales de veiller à l'exécution des conventions avenues entre auteurs et entrepreneurs de spectacles (Loi du 30 août 1792, loi du 19 juillet 1791 et décret du 8 juin 1806), mais qu'il attribue en outre aux tribunaux un pouvoir discrétionnaire en les chargeant, dans l'application des lois sur la garantie des propriétés littéraires, d'apprécier les circonstances particulières et les cas divers, et de prononcer en conséquence (Avis du Conseil d'État du 12 août 1807);

En fait :

Attendu 1° que l'action se fonde sur l'art. 1382 du Code civil et sur l'arrêté du 21 octobre 1830, dont l'application n'est pas contestée ; qu'il est reconnu par l'aveu du défendeur que l'*Hymne national belge* est l'œuvre du demandeur; 2° que cet ouvrage a été, par le défendeur, représenté avec costume et mise en scène sur le théâtre du Casino des Galeries, où cet ouvrage a eu un immense succès ; 3° que, le 29 janvier, une défense de continuer les représentations a été dûment notifiée ; 4° que, malgré cette défense, deux représentations ont eu lieu le 29 et le 30 ;

Attendu que le demandeur déclare réduire son action à deux cents francs qui représentent une faible partie du bénéfice réalisé par le défendeur, en représentant la *Nouvelle Brabançonne* le 29 et le 30 janvier ;

Et attendu que le demandeur a intenté ce procès plutôt pour un principe qui intéresse tous les gens de lettres que pour un intérêt pécuniaire, et qu'il entend verser la plus grande partie des dommages alloués dans la caisse de retraite des artistes ;

Par ces motifs, et attendu que le défendeur a conclu au fond, plaise à M. le juge de paix le déclarer non recevable ni fondé dans ses exceptions ; le condamner à payer au demandeur la somme de 200 fr. intérêts et dépens.

Il a été statué le 18 février.

Jugement. — Considérant qu'en équité chacun est et doit être propriétaire de ses œuvres, qu'elles soient purement littéraires, c'est-à-dire qu'elles soient le résultat de la pensée, ou qu'elles soient le résultat d'un travail manuel, et

ce aussi longtemps qu'il n'en a pas disposé au profit d'autrui, que cette propriété donne le droit d'en user à volonté;

« Considérant que ce principe, existant abstraction faite de toute disposition législative, n'a été modifié ou détruit, en ce qui concerne la propriété littéraire, par aucune loi existante;

« Considérant, au contraire et de plus, que dès 1791, le législateur français le convertissait en loi (Voir celle du 13 janvier de ladite année, confirmée par le décret du 1er septembre 1793);

« Considérant que, s'il pouvait être soutenu que les loi et décret précités n'ont pas eu force de loi en Belgique, l'arrêté du Gouvernement provisoire du 21 octobre 1830, qui n'est en grande partie que la reproduction de la loi du 13 janvier 1791, serait venu combler cette lacune légale pour notre pays;

« Considérant qu'encore que l'auteur d'une œuvre littéraire ait donné l'autorisation de la représenter en public ou ait même demandé qu'elle y fût représentée, il ne s'ensuit nullement qu'il ait renoncé à sa propriété, laquelle se conserve même indépendamment de tout dépôt dont il est parlé ci-après, ni qu'il ne puisse plus retirer l'autorisation de la jouer, ni en défendre la représentation;

« Que c'est aussi ce qu'a décidé la jurisprudence constante de France dont les motifs, depuis 1830, sont devenus applicables à la Belgique, d'accord avec les auteurs (V. arrêts de Paris du 19 avril 1845, du 12 ventôse an IX, du 27 août 1828, du 8 février 1836, du 30 juin 1836 et du 18 juin 1840; — Lyon, 17 juillet 1845); — Le Senne, *De la propriété littéraire*; — Goujet et Merger, *Dictionnaire de droit commercial*; — Ledru-Rollin, Rép. de J. du Pal., V° *Propriété littéraire*, etc.);

« Considérant que ce système est d'autant plus vrai que l'auteur reste responsable de son œuvre (arrêté susdit du Gouvernement provisoire), et qu'une représentation considérée d'abord comme inoffensive, peut, par les circonstances du temps, prendre un autre caractère et compromettre l'auteur s'il continuait à la faire opérer, et que, dans le système contraire, il ne pourrait échapper à la pénalité qu'il encourrait, puisqu'il ne pourrait plus retirer son œuvre, ce qui serait absurde;

« Considérant que c'est aussi par ces raisons que toutes les lois sur la matière ont requis un consentement formel et par écrit;

« Considérant que, si les directeurs de théâtre ou de tout autre genre de représentations se trouvent lésés par le retrait de l'autorisation ou la défense de représenter la pièce ou l'œuvre, ils doivent se l'imputer à eux-mêmes; que c'était à eux en effet, avant de commencer les représentations, à faire avec l'auteur tel contrat que leurs intérêts pouvaient réclamer, soit pour l'achat de l'œuvre, soit pour s'assurer un certain nombre de représentations; qu'il en est de même des frais de mise en scène qu'il leur aurait plu de faire; qu'ils doivent, en un mot, supporter les conséquences de ce défaut de contrat, tout comme l'imprimeur qui imprimerait un ouvrage à ses frais sans avoir au préalable fait des conventions avec l'auteur;

« Considérant que, si la loi du 25 janvier 1817 était applicable aux droits de propriété ou d'auteur, comme au pouvoir de réclamer seulement le droit de copie, le demandeur aurait fait dûment le dépôt de son œuvre;

« Considérant en fait que le défendeur a avoué à l'audience que le demandeur était l'auteur de la *Nouvelle Brabançonne* ainsi que des deux couplets ajoutés plus tard;

« Considérant que, n'eût-il pas fait cet aveu, il aurait reconnu cette propriété par les affiches et annonces qu'il a fait faire et insérer;

« Considérant que, par acte de l'huissier André, à Bruxelles, du 29 janvier, enregistré, le demandeur a fait signifier défense au défendeur de représenter ultérieurement ce chant au Casino des Galeries Saint-Hubert, et que, ce nonobstant, ce dernier l'a fait exécuter dans la soirée dudit jour 29 janvier et dans celle du jour suivant, sans qu'il allègue de contrat ou de convention quelconque, même non écrite, qui lui ait octroyé permission de la représenter un certain nombre de fois non expiré;

« Considérant qu'il est évident qu'en violant cette défense, il a causé au demandeur une perte, vu le succès de l'œuvre et le concours d'auditeurs qu'elle attirait, en ce que celui-ci aurait pu faire les bénéfices de représentations à son profit;

« Considérant que la demande d'avoir 20 fr. par soirée où le chant susdit aurait lieu, n'ayant pas été agréée, n'a pu lier le demandeur en aucune manière quant à l'indemnité qu'il réclame aujourd'hui;

« Par ces motifs, Nous Victor-Alexis Pubaye, juge de paix du canton d'Ixelles, arrondissement de Bruxelles, condamnons le défendeur à payer au demandeur la somme de 200 fr. pour les causes dont s'agit au procès, et le condamnons aux dépens. » (Du 18 février 1853. — Plaid. MMes Schuermans C. Gerhard)

Le principe admis et proclamé, une transaction a été consentie entre les parties. Ce n'était pas un procès que l'on voulait faire; c'était un droit que l'on voulait soutenir. Ce droit bien établi, M. Hymans a accepté les *cent francs* offerts et il les a déposés dans la caisse centrale des artistes belges. Voici la lettre qu'il a écrite à ce sujet à M. Quetelet, secrétaire perpétuel de l'Académie :

« Monsieur le secrétaire perpétuel.

« L'occasion m'a été donnée de faire décider tout récemment par la justice une très-intéressante question de propriété littéraire. Un jugement rendu à Ixelles, le 18 février dernier, à la suite d'un procès intenté à M. le directeur du Casino des Galeries Saint-Hubert, m'a alloué 200 fr. de dommages-intérêts. Nous étions prêts, mon avocat, Me Henri Schuermans, et moi, à faire vider ce différend devant une juridiction supérieure, mais une transaction nous a été proposée par nos adversaires, et ne plaidant que dans l'intérêt d'un principe, nous l'avons acceptée.

« Je m'empresse, d'accord avec mon avocat, de remettre entre vos mains la somme de cent francs, montant de la transaction, afin qu'elle soit versée dans la caisse de retraite des artistes et gens de lettres belges.

« Veuillez, M. le secrétaire perpétuel, m'accuser réception de la présente, et agréer l'expression de mes sentiments les plus distingués.

« Louis Hymans. »

MONUMENT ÉRIGÉ A LA MÉMOIRE DE LA REINE,

Par la ville d'Ostende.

Nous avons vu, dans l'atelier de M. Fraikin, le monument érigé par la ville d'Ostende à la mémoire de la Reine. C'est une œuvre admirable et qui mérite une analyse détaillée. M. Fraikin y a osé aborder pour la première fois un style qui ne lui était pas familier. Il a réussi contre toute prévision possible, et bien au delà de nos espérances.

Le monument se compose d'un groupe de trois figures en plâtre. Les murs de l'atelier où il est exposé sont peints d'un gris sombre. Un jour faible tombe d'aplomb sur les statues par une fenêtre pratiquée au plafond. De sorte que de prime abord la blancheur du plâtre se détache sur un fond crépusculaire comme une pâle et poétique apparition.

La figure placée au premier plan du groupe est une figure allégorique représentant la ville d'Ostende; elle est assise aux pieds de la Reine mourante, qu'elle contemple avec une sombre et douloureuse expression. La figure de la Reine est couchée; elle s'étend dans une pose languissante et affaissée sur le manteau royal, déployé de telle sorte qu'il drape de ses plis le socle du monument, le buste de la Reine se soulève légèrement; par un suprême effort elle s'accoude sur l'oreiller; sa tête se renverse en arrière; ses yeux s'entr'ouvrent à demi pour jeter au ciel un dernier regard; elle tend une main tremblante vers un ange qui lui apporte les récompenses divines. Cet ange est une jeune et ravissante vision, vêtue d'une robe étoilée; tandis qu'il présente à la Reine une couronne d'immortelles, emblème fleuri de la vie impérissable, le diadème de la royauté terrestre glisse sur le sol, et l'on voit en même temps tomber à terre, le long du manteau royal, une pluie de fleurs à demi étiolées, touchante et suave allégorie des bienfaits que la mourante avait répandus ici bas.

Telle est la description mutilée et incomplète que nous pouvons faire de ce tableau sculpté. Ce qui manque à notre compte rendu, et qu'il est presque impossible d'y ajouter, c'est de rendre par la parole froide la poétique expression dont l'artiste a animé son œuvre. Nous ne parlons pas seulement de la ville d'Ostende, austère figure, drapée à grands plis, et qui semble coulée d'un jet dans le goût de la simplicité antique, ni même de l'ange, image d'une délicatesse exquise; la grossièreté et le trop plein des formes matérielles du corps humain sont admirablement idéalisés. Mais ce qui est vraiment beau dans ce groupe, beau de la beauté la plus rare et la plus choisie, c'est la figure principale; c'est l'expression de la tête royale; c'est ce regard noyé et comme perdu dans les profondeurs du rêve, ce regard agonisant du plâtre rendu d'une façon si vraie et si vivante qu'il semble qu'aucune peinture ne le saurait surpasser, malgré

l'avantage incontestable des moyens matériels d'exécution ; c'est l'expression de ces lèvres entr'ouvertes qu'on croit voir trembler et frémir, c'est ce sourire mélancolique, douloureux, et en même temps d'une extrême douceur, d'une résignation infinie, d'une pureté divinisée; c'est la transfiguration de toutes les formes humaines dans la transition presque insensible de la vie à la mort. Le nez qui s'amincit un peu, la joue qui se creuse faiblement, les contours qui se fondent et s'harmonisent, et nous oserions le dire, bien qu'il s'agisse d'un plâtre, d'une matière inerte et grossière, les narines qui prennent de la transparence et le front qui pâlit. car la vie transparait si bien dans la morbidesse suave des contours et du modelé, qu'il semble par instants que le plâtre s'embellit des prestiges de la couleur. Et l'expression n'est pas seulement dans le visage, dans les yeux et le sourire, elle est encore dans le bras vraiment hésitant, fatigué, comme si son poids lui pesait et qu'il fût prêt de retomber languissamment le long du corps ; elle est encore dans la main, dans la main délicate et amaigrie dont il semble que les doigts tressaillent et que les veines bleuissent. Jamais M. Fraikin n'a poussé aussi loin l'animation de la matière, et sans prétendre rabaisser le mérite reconnu de ses œuvres précédentes, nous osons dire que la gaieté mythologique dont il les animait, paraît froide et glacée à côté de cette agonie de plâtre.

Là, et pour la première fois peût-être, il a vraiment et admirablement compris ce qu'était l'art, l'art puisé à sa source primitive, l'étude de la nature de préférence à toutes les autres études, à commencer par celle de l'antique. L'antique a beau étaler à nos yeux toutes les merveilles de la beauté plastique, ses chefs-d'œuvre, inimitables à tant d'égards, seront pourtant toujours incomplets ; c'est l'intelligence et non le sentiment, c'est l'esprit et non le cœur. L'antique sera toujours pour nous comme l'héroïne de ce drame nouveau qu'on applaudit en ce moment à Paris (*) ; c'est *la fille de marbre* sortie un jour des mains miraculeuses de Phidias et animée par un sortilége inconnu ; au bout de quelques siècles la voilà qui vient parmi nous ; elle vit de notre vie, elle a son nom et ses prénoms, elle se revêt de nos modes ; elle a gardé la beauté radieuse qui lui a été donnée dans l'atelier du statuaire grec, mais aussi elle a gardé la froideur et l'invincible insensibilité de la matière où il l'a ciselée. Ainsi de toutes les créations de l'antique. Epanouïes au jour sous les auspices de la religion des sens, elles expriment admirablement le plaisir sensuel et la souffrance sensuelle, rien de plus ; la joie intime, la mélancolie poignante, tout ce qui vient de l'âme n'est point de leur domaine. Elles ont la sérénité bien portante et la douleur physique, la sérénité et la douleur à fleur de peau, et voilà tout. Aussi le Laocoon ne sera-t-il jamais comparable pour l'expression aux Christs de Michel-Ange, et la Vénus de Médicis ne paraîtra-t-elle avoir qu'un sourire de coquette en visite, vis-à-vis de l'extase indescriptible des Vierges de Murillo.

Pour en revenir à l'œuvre de M. Fraikin, nous sommes tenté de dire en employant une expression charmante de Henri Heine, qu'elle est soupirée et non sculptée. Quand elle sera exposée aux yeux de la population qui entourait le seuil de la Reine mourante, et qui a suivi de ses regrets le char funèbre qui emportait la Reine morte, il n'y aura dans toute cette foule qu'un cri d'attendrissement. Cet éloge en dira bien autant que le nôtre.

R

CANTATE PATRIOTIQUE.

Parmi les vers éclos à l'occasion de l'anniversaire de la majorité politique du prince royal, nous avons distingué la cantate faite pour la circonstance par M. Bardin. — Nos lecteurs connaissent déjà ce nom, nous sommes heureux de le leur rappeler en mettant sous leurs yeux une des meilleures pièces de vers qui aient été faites pour cette solennité nationale.

(*) Le vaudeville en vogue à Paris est intitulé : *La Fille de Marbre*. C'est la contre-partie de *la Dame aux Camélias* : une femme galante insensible, pour laquelle meurt un jeune fou qui s'était attaché à elle.

PAROLES DE M. BARDIN, MUSIQUE DE J. DE STOOP.

CHOEUR.

Ébranlez-vous, beffrois et cathédrales!
Tonnez, bouches d'airain ! bronze, grondez !
Frappez les airs, fanfares triomphales !
Accents de joie, à tous vents répondez !
De la falaise aux ravins, à a plaine,
Du bois paisible à l'ardente cité,
Belges, qu'un hymne nous entraîne
Aux fêtes de la royauté.
Le trône belge est le phare du monde :
Espoir du sol, nos vœux l'ont soutenu ;
Sire ! le Ciel rend ton œuvre féconde,
Que ton fils soit le bienvenu !

RÉCITATIF.

Brabant, Prince Royal, nous te saluons homme !
Grandis sous l'œil de Dieu qui veilla sur les tiens ;
Que parmi ses enfants la Liberté te nomme,
Sois le premier des citoyens !

AIR.

Sois fort ! tu deviens l'espérance
Et l'orgueil de la nation.
Le Ciel te donna la puissance,
Qu'il t'épargne l'affliction.
Cherche la paix et la richesse
Dans l'humble crainte du Seigneur !
C'est l'aurore de la sagesse.
Le riant reflet du bonheur.
A toute heure aime la Justice ;
Venge l'infortune en tout lieu ;
Parais le front pur dans la lice :
Soit l'élu du Peuple et de Dieu !

CHOEUR.

Parons de fleurs l'autel de la patrie.
Enfants, guerriers et lévites pieux,
Que la prière aux parfums se marie
Et s'élève au trône des Cieux.
Accords divins des vastes basiliques,
Bruyantes voix, puissants tubes d'airain,
Faites vibrer les sonores portiques ;
Ange des Cieux, qui mènes par la main
Les enfants purs et les vierges pudiques,
Ouvre ton aile et porte nos cantiques
Au pied du Maître souverain.

PRIÈRE.

Seigneur ! toute Superbe
S'efface devant toi ;
L'homme et la touffe d'herbe
Subissent même loi.
Veille sur la jeune tige !
Sur ses rameaux dirige
Les doux feux de l'été.
Que son ombre propice
Abrite la Justice,
La Foi, la Liberté.

CHOEUR,

Dieu des humains, ta grâce nous inonde.
La terre belge exalte tes bienfaits ;
Ta croix grandit sur la glèbe féconde.
Fais-y germer le bonheur et la paix !

Sauve le Roi, ses enfants, sa couronne,
Guide son fils, son premier descendant,
Bénis le chant que la Belgique entonne :
Vive le Roi ? vive Brabant !

Nouvelles des arts et de la littérature.

Nous apprenons que Sa Majesté le Roi Léopold vient de faire l'acquisition d'un tableau peint par M. Starck, représentant *la Reine des Belges faisant toucher ses joyaux par l'étole de saint Hubert.* Cette cérémonie a eu lieu en 1842 en présence de Sa Majesté et sa suite, lors de son voyage dans le Luxembourg.

—

Ce fut une grande et belle pensée que de consacrer par un monument durable le souvenir de l'illustre Assemblée qui a fondé la nationalite belge ; le pays entier y a applaudi, comme il applaudira à la reprise des travaux que nous aimons à croire prochaine. M.Hart, l'un de nos plus habiles graveurs, dont toutes les œuvres ont un caractère national, a voulu s'associer à cette pensée en frappant une médaille commémorative de la pose de la première pierre de la colonne du Congrès. Il y met en ce moment la dernière main. Elle a dix centimètres de diamètre ; c'est la première fois que ce module est employé pour l'histoire numismatique belge. La médaille est à l'effigie du Roi ; on lit au revers les 200 noms des membres du Congrès.

—

La médaille gravée par M. Wiener, en commémoration de l'entrée de Son Altesse Royale le duc de Brabant au Sénat, est d'une fort belle exécution. La tête de l'héritier présomptif du trône est d'une ressemblance parfaite ; la face de la médaille porte, entourant la tête, ces mots : *Léop : Lud : Ph : M : V : Dux Brabantiæ ;* de l'autre côté, le duc de Brabant est représenté prêtant, devant la Belgique, le serment de fidélité à la Constitution.

La Belgique est assise, tenant d'une main la Constitution et de l'autre le Code de nos lois ; à sa droite, le sénateur royal jure de rester fidèle aux lois du peuple belge ; à gauche, l'histoire burine sur l'airain le souvenir de cet acte mémorable. En exergue, on lit ces mots, qui rappellent l'amour du pays pour le chef de notre dynastie et les vœux qu'on forme pour le voir revivre dans son fils : *Tu nunc eris alter ab illo*, et au bas la date IX ap. M. D. CCCLIII.

—

Trois des jeunes peintres les plus méritants de Gand, MM.J. Pauwels, X. de Cock et de Maertelaere, partiront incessamment pour l'étranger, à l'effet d'y continuer leurs études artistiques. Ils jouiront chacun, pendant trois ans, d'un subside de 500 fr. sur les fonds communaux.

—

Le *Moniteur* publie un arrêté ministériel du 10 mai 1853, qui, à la suite du concours ouvert entre les architectes belges pour les plans d'une prison cellulaire à Anvers, donne la préférence à celui de M. Dumont, architecte à Bruxelles.

Le projet n° 1 portant la devise : *Bis vincit qui se vincit in victoria*, recevra la prime de 1,500 fr., comme le meilleur après celui de M. Dumont. L'auteur de ce plan est invité à se faire connaître.

Les plans envoyés au concours seront exposés pendant huit jours, à partir du 6 courant, à l'ancien hôtel d'Assche, place des Palais, à Bruxelles. Le public sera admis à cette exposition chaque jour, depuis 10 heures du matin jusqu'à 4 heures de relevée.

Les concurrents pourront ensuite réclamer leurs projets au ministère de la justice, administration des prisons, pendant un mois, à partir du 17 juin, tous les jours, les dimanches exceptés, entre midi et 2 heures.

—

Les démolisseurs continuent leur œuvre de destruction. On vient d'effacer du *Vieux-Marché-aux-Grains*, la charmante petite porte appartenant à l'ancien couvent de Jéricho. Elle datait du XVII[e] siècle. Les propriétaires en ont ainsi annoncé la vente dans les journaux de la ville :

OCCASION EXTRAORDINAIRE.

A VENDRE la belle FAÇADE, *style Renaissance*, située à Bruxelles, Vieux-Marché-aux-Grains, n° 3, provenant de l'ancien couvent de Jéricho.

S'adresser pour les conditions rue de Jéricho, n° 3.

On le voit, l'ignorance est égale en cette circonstance à l'effronterie. Ils espéraient qu'en faisant remonter cette façade à l'époque de la Renaissance, elle trouverait plus facilement acquéreur. Personne ne s'est présenté, et la double honte de leur action barbare leur restera.

—

On lit dans le *Moniteur*, partie non officielle :

Le gouvernement vient de recevoir de M. le ministre du Roi à Paris communication d'une lettre qui a été adressée par M. le comte de Nieuwerkerke, directeur général des musées impériaux, au sujet des œuvres exposées au salon de cette année par les artistes belges.

Cette lettre est des plus flatteuses pour ces artistes ; elle est des plus honorables pour l'école belge en général. Nous croyons donc utile de la faire connaître au public, qui lira, nous en sommes persuadés, avec le plus vif intérêt les éloges donnés à nos compatriotes par M. le directeur général des musées impériaux.

M. le Ministre,

Depuis quelques années les œuvres d'art envoyées par la Belgique, aux expositions françaises, attirent l'attention du public qui suit, avec un vif intérêt, les efforts tentés par les écoles de votre pays, et qui constate avec bonheur les succès qu'ils obtiennent.

L'exposition actuelle où se font remarquer vingt-cinq peintres, six sculpteurs et cinq graveurs ou lithographes belges, me fournit l'occasion, en remerciant, par votre intermédiaire, ces artistes de la part qu'ils sont venus prendre à notre concours annuel, de les féliciter sincèrement sur le mérite de leurs travaux.

La nouvelle école belge, monsieur, s'est habilement inspirée des chefs-d'œuvre de votre ancienne école nationale. Qu'elle continue sans la copier, et ses œuvres occuperont désormais une place distinguée dans les musées et les galeries particulières.

Les tableaux de MM. de Knyff, Gallait, Hamman, A. Stevens, J. Stevens, Van Moer, Ch. Verlat et Fl. Willems, partagent avec les œuvres de nos artistes les plus distingués, les honneurs du salon, et fixent l'attention des véritables amateurs.

J'éprouve un vif sentiment de satisfaction, monsieur, à rendre aux artistes belges la justice qu'ils méritent et à leur adresser les félicitations consignées dans cette lettre, pour qu'elles demeurent comme la constatation d'une renaissance dans les écoles de votre pays, renaissance qui sera profitable aux artistes de toutes les nations, et que la France salue la première avec joie.

Tous les artistes belges admis à l'exposition ont droit à des éloges, et si je n'ai cité que les principaux, mes remerciments et mes félicitations s'adressent à tous. Vous trouverez ci-jointe la liste complète de ces messieurs, avec les titres de leurs œuvres.

Recevez, je vous prie, monsieur, les nouvelles expressions de ma haute considération.

Le directeur général des musées impériaux,
Comte DE NIEUWERKERKE.

—

Institut des Beaux-Arts. — A une époque rapprochée, MM. les souscripteurs recevront les exemplaires du portrait de S. M. le Roi, dont l'impression se poursuit avec un plein succès sous la surveillance de son auteur M. Lelli.

Après cette publication, la société, qui s'est assurée du concours de notre célèbre artiste De Keyser, s'occupera des moyens de procurer, aux conditions ordinaires, un beau portrait du duc de Brabant, pour compléter un jour ceux de tous les membres de la famille royale.

—

M. le ministre de l'intérieur transmet à la classe des Beaux-Arts de nouveaux rapports adressés par les lauréats des grands concours.

D'après un usage nouvellement adopté et qui ne peut avoir que de bons résultats, il est donné lecture de ces rapports, qui étaient précédemment renvoyés à l'examen des commissaires qui s'en occupaient ou ne s'en occupaient pas, mais dont il n'était plus guère question. Les lauréats qui auraient eu envie de prendre au sérieux l'obligation d'adresser au gouvernement des notes sur leurs études et leurs observations, pouvaient n'être pas fort tentés de consacrer beaucoup de temps à la rédaction des mémoires destinés à dormir soit dans les cartons du ministère, soit dans ceux de l'Académie. D'un autre côté, les jeunes gens auxquels l'absence d'une éducation première suffisante rendait cette tâche difficile, ne faisaient que peu d'efforts pour se mettre en état de la remplir. L'assurance que leurs rapports trimestriels sont mis sous les yeux de la classe des Beaux-Arts qui en écoute la lecture, les apprécie et soulève les observations qu'ils suggèrent, sera pour tous un stimulant. On en a eu un exemple dans cette séance. Des considérations sur la peinture des Égyptiens et des Grecs, développées par M. Carlier, ont été écoutées avec intérêt. L'auteur de ce travail a exprimé des opinions archéologiques qui ne sont pas toutes justifiables ; mais il a prouvé qu'il avait des idées élevées sur son art et qu'il savait les exprimer. L'auteur d'un autre rapport, au contraire, écrit de Paris, ne trouve rien de mieux à faire que de signaler l'existence de monuments que tout le monde connaît, et parle du Louvre, de l'arc de triomphe de l'Étoile, etc., comme s'il les avait découverts. On sourit de sa naïveté. Les impressions différentes causées par ces deux communications parviendront à leurs auteurs, et ils en profiteront, l'un pour continuer, l'autre pour s'y mieux prendre à l'avenir.

M. Bal, graveur-lauréat, annonce qu'il a terminé sa planche de la *Tentation de Saint-Antoine* d'après le tableau de M. Gallait, et qu'il l'a expédiée à Anvers. M. Corr confirme le fait, en ajoutant que la gravure de M. Bal est exposée à l'Académie de cette ville, où elle est l'objet des suffrages des connaisseurs.

Le rapport de M. Laureys, grand prix du concours d'architecture, est trop étendu pour qu'il soit possible d'en donner lecture. Il est, d'ailleurs, accompagné de dessins qui doivent être examinés par un juge compétent. M. Roelandt se charge d'en prendre connaissance et de faire part à la classe de ce qu'il contient d'intéressant.

La classe des Beaux-Arts avait exprimé le désir que des recherches fussent faites à Anvers pour publier sur l'ancienne corporation des artistes de cette ville des documents qui servissent de pendant à ceux qu'a mis au jour M. Ed. de Busscher sur la corporation des artistes de Gand. MM. Corr. et J. Geefs annoncent que l'archiviste de l'Académie d'Anvers s'occupe d'un travail sur ce sujet et qu'il ne tardera pas à voir le jour.

—

L'exposition des beaux-arts de Liége a attiré, ces jours derniers, pendant les fêtes, une grande affluence de monde. Les nombreux étrangers venus à Liége pour assister au concors de chant d'ensemble ont également voulu profiter de leur séjour en notre ville pour voir les œuvres remarquables qui composent le salon de cette année, l'un des plus beaux à bien des titres qu'on ait jamais vus à Liége. On y compte 209 toiles, parmi lesquelles figurent celles de MM. Paul Delaroche, Hubner et Klochler de Dusseldorff, Machebach, Van Hanselaere et Beekers, pour la peinture d'histoire; Nisen, Chauvin et Robertis, pour les portraits; Eeckhout, Wulfaert, Angus, Decoene, Delacroix, Billoin, de Jenecourt, Geirnaert et Meganck, pour les tableaux de genre; Boulanger, V. Vervloet et Lallemand, pour les intérieurs d'église et des vues de villes; Raoux, Mlle Vordekker et Mme Sartorius pour les fleurs et nature morte ; Kuhnen, A. Claes, Davelooze, Kindermans, Petersen, Roffiaen, Roosenboom, Lapito et Marneffe, pour les paysages, et enfin Lehon et Pleysier, etc., pour les marines.

—

Le ministre de l'intérieur,

Vu l'arrêté royal du 31 décembre 1844 décrétant l'exécution, aux frais de l'État, d'une série de médailles destinées à perpétuer le souvenir des événements mémorables de l'histoire de la Belgique ;

Arrête :

Art. 1er. Une médaille commémorative du mariage de S. A. R. le duc de Brabant sera exécutée aux frais de l'État.

Art. 2. Il est ouvert un concours entre les artistes belges pour l'exécution des coins de ladite médaille, dont le module est fixé à *soixante et quinze millimètres*.

Art. 3. Une somme de 5,000 fr. est affectée au prix des deux coins.

Art. 4. L'avers devra représenter les bustes réunis de S. A. R. le duc de Brabant et de son auguste épouse.

Le sujet du revers est laissé à l'inspiration de l'artiste.

Art. 5. Les concurrents devront adresser au ministère de l'intérieur, avant le 1er septembre 1853, leurs modèles sous forme de médaillons en plâtre ou en cire, d'un diamètre de vingt centimètres.

Art. 6. Si deux projets présentés par des artistes différents sont choisis pour l'avers et pour le revers, la répartition du prix sera d'après le mérite et l'importance de chaque composition.

Art. 7. Le gouvernement se réserve de confier l'exécution des modèles choisis à tel artiste qu'il lui conviendra. Dans ce cas, il sera alloué à l'auteur de chaque modèle couronné un prix de huit cents francs (fr. 800).

Bruxelles, le 1er juillet 1853.

Le ministre de l'intérieur,
F. Piercot.

—

NOUVELLES DE L'ÉTRANGER.

La Société d'encouragement de Paris vient de donner sa haute approbation au nouvel enseignement du *dessin de mémoire*, et de voter des remerciments à M. *Jobard*, qui l'a inventé, à M. le professeur de *Boisbaudran* et à madame *Cavé*, qui l'ont appliqué depuis quelques années avec un succès complet.

Ainsi se vérifie ce qu'avait annoncé l'inventeur en 1831, dans la *Revue des Revues*, que, par l'exercice gradué de la *mémoire des yeux*, les élèves feraient autant de progrès en trois mois qu'ils en font en trois ans.

La commission trouve que M. Jobard a été trompé dans ses prévisions en terminant son mémoire par cette phrase décourageante :

« Voilà un projet qui devrait être saisi avec avidité par toutes les » académies de dessin, par tous les maîtres en général. Eh bien, il » n'en sera rien, etc. »

On voit que ces craintes, dit la commission, ont été heureusement trompées.

Pas déjà trop, répondrons-nous, puisqu'il s'est passé 22 ans entre l'invention et l'application ; mais il s'en passera bien d'autres avant que cette méthode, si rationnelle, se répande généralement et franchisse les frontières de la Belgique où elle a pris naissance, où elle a été publiée et republiée par son auteur, sans avoir éveillé l'attention d'aucun de nos académiciens, d'aucun professeur, d'aucun journaliste.

—

D'après les plans adoptés, le palais de l'Industrie, que l'on construit avec activité aux Champs-Élysées, se composera d'une immense salle de 192 mètres de long sur 48 mètres de large. Elle sera entourée d'une double galerie à deux étages d'une largeur de 24 mètres. Toute la couverture du monument sera supportée par des colonnes en fonte très-légères, de telle sorte qu'on pourra embrasser d'un coup d'œil l'étendue entière du palais qui, dans toute sa longueur, aura 254 mètres de long sur 108 mètres de large. La hauteur sera de 35 mètres. Les colonnes seront disposées pour l'écoulement des eaux et l'éclairage.

Le mur extérieur du palais sera en pierre de taille percée à arcades, au nombre de trois cent soixante. Elles serviront à donner un jour plus franc aux pavillons et au monument en général. Ce mur circulaire sera flanqué de six pavillons monumentaux. Le plus important fera face à l'avenue des Champs-Élysées, il aura mille trois cent soixante mètres de surface. Ce pavillon sera destiné à l'administration et aux salons de réception, lors des solennités.

Le pavillon du côté du Panorama national du colonel Langlois sera destiné aux bureaux du contrôle. Il contiendra, en outre, deux grands escaliers pour arriver aux galeries d'exposition du premier étage. Ce pavillon occupera une superficie de cinq cent dix-sept mètres.

A l'extrémité des galeries formant les bas côtés de la grande salle se trouveront les quatre pavillons d'angle servant aux entrées acces-

soires et contenant chacun des vestiaires, et, de plus, deux immenses escaliers en pierre, à quatre révolutions, d'un effet tout monumental, donnant issue aux galeries du premier étage.

La superficie de ces pavillons sera de 2,000 mètres, 300 mètres chacun.

Celle occupée par toutes ces constructions sera de 13,919 mètres. Ce sera un des plus grands monuments modernes connus.

La façade principale sur les Champs-Élysées se composera d'une suite d'arcades coupées au milieu par le bâtiment d'administration, dont le motif principal se composera d'un arc immense en pierre surmonté d'un fronton sculpté. Le tympan sera orné d'attributs relatifs aux arts et à l'industrie.

Aux angles du fronton seront placés deux groupes représentant les *Beaux-Arts, l'Agriculture, l'Industrie* et le *Commerce.*

Le vide du grand arc sera rempli par une décoration monumentale en fonte, d'un style très-élégant.

L'arc de la façade sera subdivisé en trois parties, dont deux serviront au passage des piétons; la partie du milieu sera destinée aux voitures.

Dans un immense cartouche fond or mat, on lira : *Palais de l'Industrie.*

Tout au pourtour du monument, dans des frises, seront gravés les noms des hommes célèbres dans l'art et l'industrie.

Sur la façade du pavillon principal seront sculptés des médaillons destinés à recevoir les bustes des hommes dont la patrie s'honore.

L'ornementation des cinq autres pavillons sera en rapport avec l'ensemble du monument.

Vingt mille personnes pourront se mouvoir dans le palais de l'Industrie, dans les salles, les pavillons et galeries supérieures ; toutes pourront se voir et se reconnaître dans cette heureuse distribution de jour et de colonnes.

Le comble de la grande salle, des galeries et des pavillons sera en fer et en zinc. Le jour pénétrera dans le centre par une immense vitrerie, à l'instar de celle du palais de cristal de Londres.

—

Nous reproduisions, il y a quelques jours, une note de M. J. Janin, annonçant la vente publique des tableaux, esquisses, dessins et croquis que le célèbre peintre Decamps conservait dans son atelier.

Cette vente a eu lieu à Paris, la semaine dernière. Comme le bruit avait couru (il faut espérer que le fait ne se réalisera pas) que l'éminent artiste avait résolu de suspendre pour longtemps ses travaux, ou même de renoncer complétement à la peinture, des amateurs nombreux se sont disputés avec une vive émulation les tableaux du maître démissionnaire.

Voici les principaux prix : Josué, vaste composition inachevée, 8,500 fr.; Job et ses amis, inachevé, 7,020 fr.; Intérieur de cour rustique, toile ruisselante de lumière, 4,950 fr.; une Bûcheronne dans un bois, effet d'hiver, 4,000 fr.; la Pêche miraculeuse, ébauche, 4,000 fr.; des Pifferari romains dans une campagne, 4,500 fr.; Femmes de pêcheurs rapportant le poisson, petite et admirable marine, 3,700 fr.; un Chercheur de truffes, paysage du Midi, 4,200 fr. Sortie d'une école en Turquie, tableau inachevé, 3,120 fr.; Petite fille gardant des porcs, 2,650 fr.; Café turc, 3,500 fr.; Intérieur d'église, 1,900 fr.; Maison turque sur un lac, qualifiée d'esquisse par le catalogue, mais suffisamment finie, 2,900 fr.; une Mare dans les bois, 1,000 fr.; un Charlatan, esquisse, 1,050 fr., Don Quichotte attaquant des moutons, ébauche, 2,100 fr.; Femme italienne dans une chapelle, 2,600 fr.; la Fuite de Loth, esquisse, 1,250 fr.; Offrande à Pan, tableau inachevé, 1.525 fr.

L'ardeur des enchères s'est portée principalement sur les tableaux de M. Decamps. Toutefois, diverses toiles de MM. Corot, Adrien Guignet, Cicéri, Desbarolles, Bellangé, ont trouvé acquéreur à des prix assez élevés. Leur valeur était rehaussée par le choix qu'en avait fait Decamps pour les placer dans son atelier.

Il y avait aussi diverses copies qui se sont vendues : les Noces de Cana, par Jadin, 200 fr.; une copie d'Annibal Carrache, par Papety, 215 fr.; une copie de Titien, 128 fr.

Les vingt-trois tableaux de Decamps ont produit 71,580 fr. Les acquéreurs sont MM. Imer de Beaulieu, de Tournemine, comte Duchâtel, Fau, Cottier, Jacque, Schroth, Cottier Moreau, Francis, Gaillard et le baron Michel.

Telle a été la vente du premier jour. Le second jour, on a vendu les dessins. Ils ont été aussi recherchés des amateurs que les tableaux et ont généralement atteint des prix fort élevés.

Ainsi Josué arrêtant le soleil, grand carton et dessin de l'ensemble au fusin, a été adjugé 5,300 fr., à M. le marquis Maison ; Samson, réduction des neuf dessins exposés en 1845, 1,000 fr., à M. Stevens; Vieille femme portant un fagot, pastel, 480 fr., à M. Guillardin; Village d'Italie, 880 fr., au même; Vue d'Italie, grand dessin, 750 fr., pour le Cercle des Arts ; le Christ au Prétoire, 1,285 fr., à M. Moreau ; Soldats conduisant un prisonnier, paysage au fusin, 355 fr., à M. le comte Lehon ; Diogène, fusin, 250 francs, au même, etc. Presque tous les autres dessins ont été vendus de 100 fr. à 250 fr. en moyenne. Cette vente a produit la somme de 21,499 fr.

Le troisième jour, on a vendu les costumes, les armes, et autres objets d'art qui servaient de modèles au peintre, ou qui étaient dans son atelier comme ornements.

L'ensemble des trois vacations s'est élevé à plus de 110 mille fr.

On assure que M. Decamps souffre d'une maladie nerveuse qui le rend incapable de tout travail. M. Théophile Gauthier, dans le feuilleton de la *Presse*, assure au contraire qu'il se porte à merveille.

—

M. Pieneman, le grand peintre d'histoire néerlandais, vient de mourir à Amsterdam, à l'âge de 74 ans.

—

M. Wegelin, peintre de Cologne, fait en ce moment un voyage artistique en Belgique et en Hollande, chargé par le roi de Prusse de peindre quelques uns des monuments d'architecture les plus remarquables de ces pays.

Le journal la *Espana* de Madrid publie le testament du célèbre peintre Murillo, en date du 3 avril 1682. Voici un extrait qui nous apprend comment ses travaux étaient rétribués de son vivant :

« Je déclare que j'exécute en ce moment un grand tableau et quatre petits tableaux pour le couvent des capucins à Cadix, tous pour le prix convenu de 600 piastres (4,500 fr.), à compte desquelles j'ai reçu 300 piastres.

» Je déclare que je dois à Nicolas Omasur 100 piastres (500 fr.) qu'il m'a remises l'année dernière, 1681, et que par contre je lui ai livré deux petits tableaux qui valent 30 piastres (150 fr.) chacun, de sorte que je demeure débiteur envers Omasur de 40 piastres que j'ordonne de lui payer.

» Je déclare que Diego Campo m'a commandé un tableau représentant *la Dévotion de sainte Catherine, martyre*, dont le prix convenu, qui est de 32 piastres (160 fr.), m'a été payé d'avance. En conséquence, j'ordonne à mes exécuteurs testamentaires de lui remettre ledit tableau, qui est fini et achevé.

» Je déclare qu'un tisserand dont je ne me rappelle pas le nom, et qui demeure sur le Cours, m'a commandé un tableau représentant la sainte Vierge à mi corps, pour lequel il m'a donné 9 vares (7 mètres et demi) de satin. Ce tableau n'est encore qu'à l'état d'esquisse ; si on ne peut pas le lui livrer tout achevé, il faudra lui payer la valeur des 9 vares de satin. »

Ce testament, que Murillo dictait à un notaire, se termine ainsi qu'il suit :

« En la ville de Séville, le 3 avril 1682, à environ six heures du soir, je fus appelé pour recevoir le testament de Bartolome Murillo, maître peintre, domicilié dans cette ville, et pendant que j'écrivais la clause d'institution d'héritiers, lorsqu'il m'eut dit les noms de ses deux fils Gaspard et Estaban Murillo, je m'aperçus qu'il se mourait; je lui fis la question d'usage : s'il avait ou non fait d'autres testaments, mais il n'y répondit pas, et quelques instants après il expira. »

—

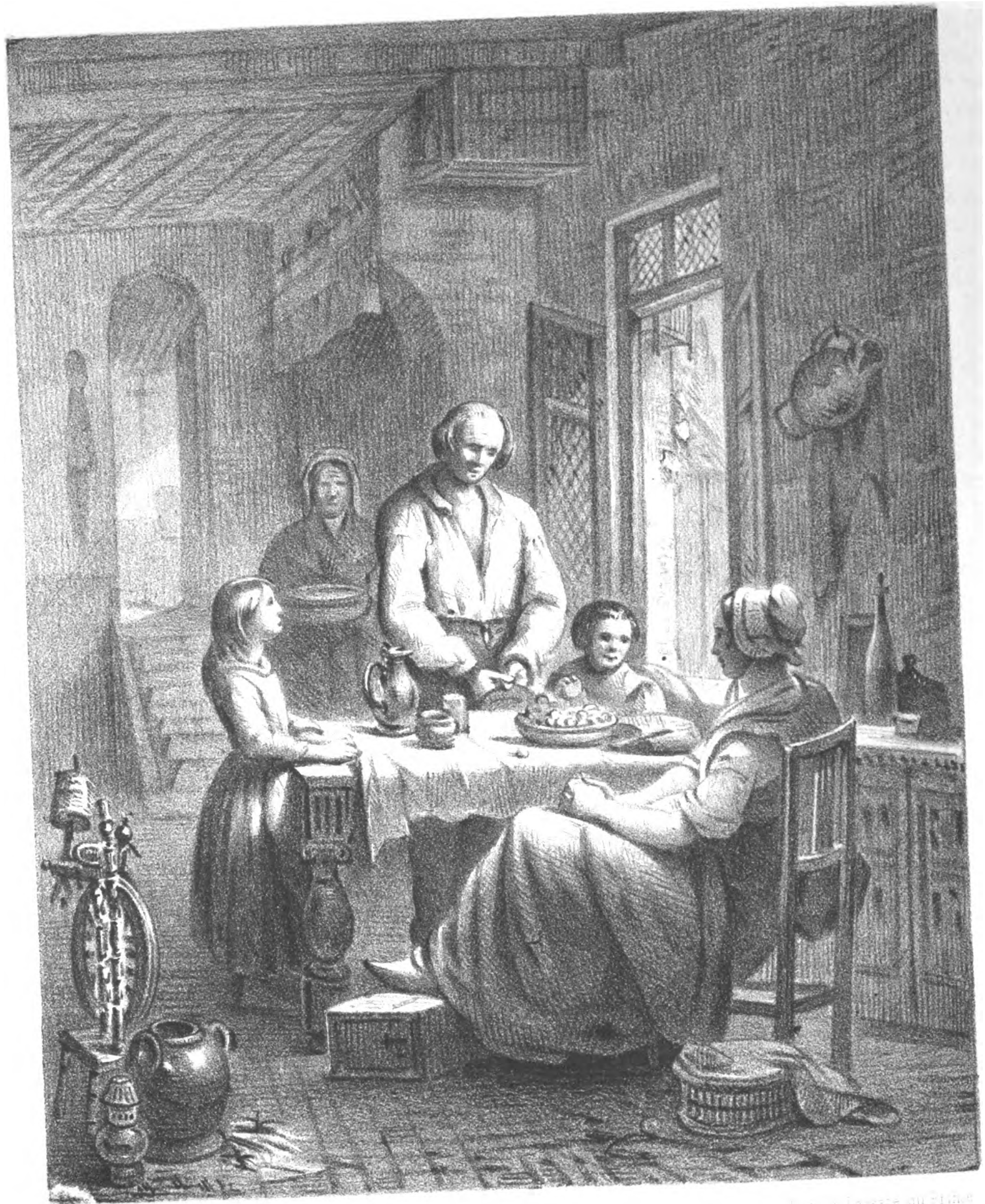
Georges Reichmann, qui était un des premiers artistes de l'Allemagne comme peintre de portraits, est mort le 1er avril à Hanovre.

—

M. H.-B. Ponchon, professeur à l'Académie des Beaux-Arts de Liége, est mort jeudi à l'âge de 46 ans. Ses obsèques et son enterrement ont eu lieu samedi matin. Tous ses collègues et les élèves de l'Académie ont conduit ses dépouilles mortelles à leur dernière demeure.

—

Dessins. — A la feuille 21e est jointe la planche intitulée : *la Plage de Scheveninghe ;* à celle-ci : *le Chien des Pyrennées.*



LE BÉNÉDICITÉ

PEINTRES, SCULPTEURS, ARCHITECTES, GRAVEURS,

NÉS ET ÉLEVÉS A ANVERS,

D'après un document officiel de 1804.

Avant que l'on eût connaissance de *la Gilde de Saint-Luc* d'Anvers et d'une multitude de travaux, qui se sont produits depuis quelques années surtout, travaux qui nous ont fait connaître les richesses de notre histoire nationale, on s'était livré à bien peu de recherches historiques sur nos artistes. M. Adolphe Siret est l'un des premiers ayant osé aborder un travail d'ensemble ; il est fâcheux qu'il ne l'ait pas réduit purement à notre école et qu'au lieu de l'étendre dans un sens général, il ne l'ait pas agrandi dans un sens plus particulier à l'École flamande.

Nous devons reconnaître, toutefois, que des tentatives avaient été faites sous l'Empire pour recueillir quelques matériaux. Nous en trouvons des traces dans les annuaires du *département des Deux-Néthes*, publiés en 1806 et 1807 sous l'administration intelligente de M. d'Herbouville, alors préfet de ce département. Ce magistrat fut également l'un des plus zélés réorganisateurs de l'Académie d'Anvers, à cette époque où tant de choses avaient été bouleversées et confondues.

Nous donnons la liste qui va suivre à titre de renseignements ; nous la donnons même avec ses inexactitudes de date et ses erreurs de noms ; on y retrouvera encore quelques indications précieuses. Comme ces annuaires sont assez rares aujourd'hui et qu'ils ne se rencontrent que dans les grandes collections publiques, il ne sera pas sans intérêt de trouver ces documents reproduits dans un journal dont la collection est un peu plus abordable. Nous le répétons, c'est à titre de documents à consulter et non à suivre aveuglément, car on serait exposé à se tromper. Ces documents sont, d'ailleurs, particuliers à la ville d'Anvers.

Quinten Messis, 1450, histoire.
Jean Le Hollandois, 1494, paysages.
Math. et Jérôme Kock, 1500, paysages.
Joseph Van Cleéf, 1510, histoire.
Henri et Mart. Decleéf, 1510, paysages.
François Devriendt *ou* Frans Floris, 1520, histoire.
Martin Devos, 1520, histoire, portraits.
Joachim Beukelaer, 1530, histoire, animaux morts.
Crispin Vandenbroek, 1530, figures.
Jacques Debacker, 1530, histoire.
Gille Coignet, 1530, figures, paysages.
Corn. Molenear *ou* Coorenden Loenschen, 1540, paysages.
Gille De Cooninxloo, 1544, paysages.
George Hoefnaeghel, 1545, histoire.
Barthulomé Spranger, 1546, histoire.
Wenceslas Koeberger, 1550, histoire.
Mathieu et Paul Bril, 1550, paysages.
Corneille Floris, 1550 (non indiqué).
Jean Dewael, 1557 (non indiqué).
Adam Van Oort, 1557, histoire.
Henri Van Baelen, 1560, histoire.
Jacques Degheyn, 1565, fleurs.
Tobie Verhaegt, 1566, paysages.
Jean Nieuland, 1569, histoire.
Abraham Janssens, 1569, histoire.
André Van Artvelt, 1570, marines.
Jacques Van Es, 1570, fruits, fleurs.
G. et Gille Bakereel, 1570, paysages, figures.
Jacques Degheest, 1570 (sans indication).
Pierre Neefs, 1570, peintre d'églises.
Christophe-Jean Vander Laenen, 1570, kermesses, fêtes de village, etc.
Abraham Mathissens, 1570, paysages, histoire.
Égide Vantilburg, 1570, fêtes de village.
François Porbus, 1570, histoire, portraits.
François Badens, 1571, conversations.
Sébastien Franck, 1573, batailles, histoire.
Adam Willaerts, 1777, rivières, petites marines, etc.
Martin Pepin, 1578, histoire.
François Sneyders, 1579, chasse, animaux, fruits.
Bernard et Paul Van Someren, 1579, portraits.
François Franck (dit le jeune), 1580, histoire.
Jean Wildens, 1580, paysages, histoire.
Bernard Nicasius, 1580, fruits, batailles.
Jacques Fouquières, 1580, paysages.
Adrien Stalbemt, 1580, paysages.
Corneille Vandervoort, 1580, portraits.
David Teniers (le vieux), 1582, bamboches, fêtes de village.
Gaspard De Crayer, 1582, histoire.
Guillaume Nieulant, 1584, ruines, bains, arcs de triomphe.
Gerard Seghers, 1589, histoire.
Daniel Seghers, jésuite, 1590, fleurs.
Corneille Schut, 1590, histoire.
Luc Dewael, 1591, paysages.
Balthazar Gerbier, 1592 (sans indication).
Pierre Snayers, 1593, histoire, paysages, portraits.
Jacques Jordaens, 1594, histoire.
Corneille Dewael, 1594, batailles, siéges.
Luc Van Uden, 1595, paysages.
Thierri Van Hoogstraten, 1596, histoire.
Théodor Rombouts, 1597, histoire.
Pierre-Paul Rubens, 1594.
Antoine Van Dyck, 1598.
Nicolas Vanderhorst, 1598, histoire.
Adrien Van Utrecht, 1599, fruits, fleurs, oiseaux.
Pierre Eyckens, 1599, histoire.
Henri Andriessens, 1600.
Juste Sustermans, 1600, histoire, portraits.
Jean Vanhoeck, 1600, histoire.
Jean Cossiers, 1603, histoire.
Simon Devos, 1603, histoire, chasses.
Érasme Quelleyn, 1607, histoire, paysages, portraits.
Pierre Vanlint, 1609, histoire.
Robert Van Hoeck, 1609, batailles.
David Teniers (le jeune), 1610, bamboches, fêtes de paysans.
Jean Van Balen, 1611.
Bonaventure Peeters, 1614, marines.
David Kyckaerts (le fils), 1615, bamboches, genre de Teniers.
Gonzales Coques, 1618, portraits en petit et intérieurs de maison.
Charles Van Savoyen, 1619, histoire.
Philippe Vleugels, 1620, histoire.
Jean-Baptiste Van Dey, 1620, miniature.
Pierre De Witte, 1620, paysages.
Gaspard De Witte, 1620, paysages.
George Van Son, 1622, fruits, fleurs.
Corneille De Heem, 1624, fruits, fleurs.
Jean De Duyts, 1624, histoire.
Jean Peeters, 1625, marines.
Pierre Boël, 1625, fleurs.
Gaspard Van Eyck, 1625, batailles sur mer, ports.
Jean Sibrechts, 1625, paysages.
Nicolas Van Eyck, 1625, batailles, siéges.
Philippe Fruitiers, 1625, portraits, etc.
Antoine Goebouw, 1625, genre d'Ostade.
François De Neve, 1625, histoire.
Jean Fyt, 1625, fruits, vases, bas-reliefs, etc.
Pierre Tyssens, 1625, histoire.
Alex. Adriaensen, 1625, fruits, fleurs.
Jean-François Eyckens, 1625, fruits, fleurs.
Pierre De Witte, 1625, paysages.
Gysbrecht Thys, 1625, portraits.
Nicolas Loyer, 1625, histoire.
Guillaume Gabron, 1625, fleurs, vases, fruits, etc.
Artus Wolfaerts, 1625, histoire.
Jean Van Kessel, 1626, fleurs, fruits, etc.
Jean-Érasme Quellyn, 1629, histoire.
Pierre Vanbredael, 1630, paysages.
David Deconinck, 1636, fruits, fleurs, etc.
Pierre Gysen, 1636, paysages, genre de Breughel de Velours.
Minderhout, 1637, marines, ports, etc.

Abraham Genoels, 1640, paysages.
François Milés, 1644, histoire, paysages.
N. Gillemans, 1644, fruits, fleurs.
Jacques Denys, 1647, portraits, histoire.
N. Pieters, 1648, histoire.
N. Debacker, 1648, portraits, etc.
Corneille Huysmans, 1648, paysages.
Pierre Eykens, 1650, histoire.
Antoine Schoonjans, 1650, histoire, portraits.
Jean François Van Bloemen, 1656, paysages.
Pierre Van Bloemen, 1656, paysages.
Élie Vanden Broeck, 1657, fleurs.
Pierre Rysbroeck, 1658, histoire.
N. Verendael, 1659, fleurs.
N. Baliun, 1659, vases, fleurs; l'histoire accessoirement.
Le père Sucquet (dominicain), 1659, histoire.
Gaspard-Jacques Van Opstal, 1660, histoire, copies, etc.
Constantin Franck, 1660, batailles.
Godefroi Maes, 1660, histoire.
Ferdinand Vankessel, 1660, paysages, bois, forêts, etc.
N. Tyssens, 1660, batailles, descriptions.
N. Pauly, 1660, miniature, copies.
N. Leyssens, 1661, histoire, fleurs.
Jean Van Son, 1661, fruits, fleurs, etc.
N. Morel, 1664, fleurs.
Simon, Verhelst, 1664, fleurs.
Corneille Verhelst, 1665, fleurs, fruits.
N. Van Schoor, 1666, nymphes, génies.
N. Looimans, 1666, histoire.
Gaspard-Pierre Verbruggen, 1668, fleurs.
N. Van Hal, 1668, histoire.
Norbert Van Bloemen, 1672, portraits.
Abraham Breughel, 1672, fruits, fleurs.
Jean-Baptiste Breughel, 1674.
Balt. Vanden Bosch, 1675, genre de Teniers.
François Stampart, 1675, portraits.
N. Horremans, 1675, bals, réunions familières.
Charles Breydel, 1677, batailles, siéges, etc.
Pierre Hardime, 1678, fleurs, fruits, etc.
N. Tyssens, 1679, peintre d'animaux.
François Breydel, 1679, portraits, mascarades.
N. Verhelst, 1680, portraits.
Jacques Van Helmont, 1683, histoire.
Pierre Van Breda, 1683, paysages.
N. Vankessel, 1684, genre de Teniers.
Charles Van Falens, 1684, paysages.
Jacques de Roore, 1686, histoire.
N. Bosschaert, 1696, fleurs.

En tout 161 peintres distingués, dont :
- 62 d'histoire,
- 36 de paysages,
- 25 de fruits, fleurs, vases, etc.,
- 16 de portraits,
- 8 de bamboches, fêtes de villages, kermesses,
- 7 de batailles,
- 6 de marines,
- 1 d'églises.

Sans en compter un nombre infini qui ne sont pas parvenus au point de mériter un nom dans l'histoire.

GRAVEURS

Nés dans le département des Deux-Nèthes.

(Almanach d'Anvers, année 1808, pages 538 et suivantes.)

Baillu (Pierre De), l'un des plus habiles graveurs du XVIIe siècle.
Berckens.
Brill (Paul), très-habile paysagiste, né en 1556.
Bruin (Abraham De), florissait entre 1560 et 1580.
Bruin (Nicolas De) fils du précédent.
Bye (Jacques), graveur, libraire et marchand d'estampes, a orné un grand nombre de pièces au burin, au commencement du XVIIe siècle.
Bye (Corneille De).
Cankerken (Corneille Van), habile graveur et marchand d'estampes, vers le milieu du XVIIe siècle.
Clowet (Pierre), habile graveur au burin, mourut dans le même siècle, à l'âge de 62 ans.
Clowet (Albert), neveu du précédent, mais moins habile.
Cock (Jérôme), peintre, graveur et marchand d'estampes, vivait vers le milieu du XVIe siècle.
Berckens (Mathieu), né à Anvers en 1624. On a de lui plusieurs estampes au burin d'après Rubens et autres maîtres, qui sont pour la plupart des copies.
Bye (Corneille De), né à Anvers en 1620: il était fils et élève de Jacques, il a gravé les figures éconologiques de César Rippa.
Coelmans (Jacques), élève de Corneille Vermeulen, naquit vers l'an 1670.
Collaerts (Adrien), graveur au burin, vivait dans le XVIe siècle.
Collaerts (Jean), fils du précédent, a aussi gravé au burin, mais avec un meilleur goût que son père.
Collin (Richard) vivait dans le XVIIe siècle.
Danckers (Corneille), graveur et marchand d'estampes du même siècle.
Danckers (Danker), fils du précédent, habile au burin.
Dyck (Antoine Van). Ce peintre célèbre a aussi gravé à l'eau forte.
Edelinck (Gérard), très-habile graveur au burin, s'établit à Paris en 1665.
Edelinck (Jean), frère du précédent.
Edelinck (Nicolas), fils de Gérard.
Eynhouedts (Rombaut), graveur à l'eau-forte, né à Malines, dans le XVIIe siècle.
Fouquières (Jacques), peintre de paysages, né à Anvers en 1580; Rubens l'a souvent choisi pour orner les fonds de ses tableaux. Il passa en France en 1621, où il fut accueilli de Louis XIII, qui lui donna des titres de noblesse; cette distinction le rendit si orgueilleux qu'il ne travaillait plus que l'épée au côté et lui fit négliger son talent.
Fruytiers (Philippe). Ce peintre a gravé plusieurs estampes à l'eau-forte; il vivait dans le même siècle.
Fyt (Jean), peintre d'animaux, a gravé plusieurs morceaux de sa composition; il était contemporain des précédents.
Galle (Philippe, Théodore et Corneille dit le vieux, Corneille dit le jeune), tous 4 graveurs. Philippe est né en 1537 et est mort à Anvers en 1612. Théodore était fils aîné du précédent; Corneille dit le vieux était père du précédent, et Corneille dit le jeune était fils de ce dernier; ils furent tous étabis à Anvers.
Guerards (Marc), né à Anvers en 1730; il était peintre d'histoire et de paysages; il est mort en Angleterre.
Harefeldt *ou* Hareveldt florissait à Anvers dans le XVIIe siècle.
Helmont (Serghers-Jacob Van), peintre d'histoire, né à Anvers en 1683, fut disciple de son père, et mourut en 1726, âgé de 43 ans.
Jode (Pieter De), dit le vieux, très-habile graveur, natif d'Anvers, était fils de Gérard De Jode. Il mourut en cette ville en 1634.
Jode (Pieter De), dit le jeune, fils du précédent, naquit à Anvers en 1602. Il égala les meilleurs graveurs de son temps dans plusieurs de ses estampes, et dans d'autres il parut au-dessous de lui-même.
Jode (Arnould De), fils du précédent, a aussi gravé plusieurs estampes, mais il était moins habile que son père et que son aïeul.
Jordaens (Jacques), habile peintre, né à Anvers en 1594, fut disciple d'Adam Van Oort, dont il épousa la fille. Il mourut à Anvers en 1678, à 84 ans.
Loemans (Arnould), graveur du XVIIe siècle et marchand d'estampes à Anvers, a gravé quelques pièces d'après divers maîtres flamands.
Mallery (Charles De), graveur et marchand d'estampes, florissait à Anvers vers le commencement du XVIIe siècle.
Marinus, très-habile graveur flamand, florissait à Anvers dans le XVIIe siècle; on a de lui plusieurs estampes estimées.
Martenasie (Pierre), graveur demeurant à Anvers, lieu de sa naissance, est élève de Le Bas et a gravé diverses estampes.
Melar (Adrien), graveur assez médiocre, vivait à Anvers dans le XVIIe siècle.
Meyssens (Jean), graveur et marchand d'estampes, florissait à Anvers au XVIIe siècle.
Meyssens (Corneille), fils ou neveu du précédent, a gravé diverses pièces, entre autres un recueil de portraits des souverains de l'Europe, lequel parut à Anvers en 1662, in-4°.
Neéf (Jacques), bon graveur flamand, florissait à Anvers dans le XVIIe siècle.
Nieulant (Guillaume), habile peintre de paysages, né à Anvers en 1584, et mort à Amsterdam en 1635, à l'âge de 51 ans.
Panderen (Egbert Van), a gravé au burin à Anvers, et avant le milieu du XVIIe siècle, plusieurs pièces d'après divers maîtres.
Panneels (Guillaume), natif d'Anvers, fut disciple de Rubens et grava à l'eau-forte un grand nombre de petites planches d'après ce maître.
Pitau (Nicolas), habile graveur du XVIIe siècle, natif d'Anvers, s'établit en France, où il a exercé son art.
Pontius (Paul), natif d'Anvers, est un des plus célèbres graveurs qu'ait produits le VIIe siècle.
Quellinus *ou* Quillinus (Érasme), habile peintre, né à Anvers en 1607, fut élève de Rubens, et réussit à représenter l'histoire.

Rubens (Pierre-Paul), très-habile peintre, naquit à Cologne en 1577, et mourut à Anvers en 1640, d'où il était originaire.

Ryckmans (N.), graveur d'Anvers, vivait dans le milieu du XVIIe siècle.

Rysbraek (P.), peintre paysagiste, florissait à Anvers dans le XVIIe siècle.

Sadeler (Gilles), neveu et élève de Jean et de Raphaël Sadeler, naquit à Anvers en 1570. Après avoir fait avec ses oncles quelque séjour en Italie, il fut appelé en Allemagne par l'empereur Rodolphe II, qui lui fit une pension. Il mourut à Prague en 1629, à 59 ans. Il a surpassé ses oncles par la beauté et la douceur de son burin.

Schuppen (Pierre Van), habile graveur au burin, natif d'Anvers, travaillait en France dans le XVIIe siècle.

Schut (Corneille), peintre d'histoire et graveur, né à Anvers en 1600.

Serwouter (Pierre), a longtemps résidé à Anvers où il a gravé.

Sneyders (François), naquit à Anvers en 1579; il peignit supérieurement bien les sujets de chasse et animaux que Rubens ornait assez souvent de figures; il a gravé quelques pièces à l'eau-forte.

Sneyers (Henri), habile graveur, florissait à Anvers dans le XVIIe siècle.

Sompel (Pierre Van), habile graveur, natif d'Anvers, florissait vers le milieu du XVIIe siècle.

Spruyt (P.), peintre du dernier siècle, natif d'Anvers, a gravé diverses planches à l'eau-forte.

Steen (François Vander *ou* Vanden), peintre et graveur, natif d'Anvers, lequel travailla beaucoup pour l'archiduc Léopold, qui lui faisait une pension.

Stock (André), graveur, lequel vivait à Anvers dans le XVIIe siècle.

Teniers (David), fils et élève d'un peintre du même nom, naquit à Anvers en 1610, et surpassa de beaucoup son père. Il mourut en 1694, âgé de 84 ans.

Uden (Lucas Van), très-habile paysagiste, né à Anvers en 1595, étudia la nature et parvint à la rendre dans un tel degré de perfection, que Rubens le jugea capable d'employer son pinceau dans plusieurs de ses tableaux.

Vermeulen (Corneille), habile graveur, natif d'Anvers, où il faisait son séjour ordinaire sur la fin du XVIIe siècle.

Voet (Alexandre), dit le jeune, a gravé à Anvers avant le milieu du XVIIe siècle.

Vorsterman (Lucas), très-habile graveur, lequel florissait à Anvers du temps de Rubens, et dans les estampes duquel on trouve une manière expressive, beaucoup d'intelligence et un art admirable de rendre les étoffes, ainsi que les différentes masses de couleur qui se trouvaient dans les tableaux qu'il copiait.

Vorsterman (Lucas), dit le jeune, fils et élève du précédent, mais beaucoup inférieur à ce dernier.

Wael (Jean-Baptiste De), né à Anvers en 1558, peintre assez médiocre qui a gravé quelques sujets d'après ses fils dont il est fait mention ci-après.

Wael (Corneille De), habile peintre de batailles et d'animaux, naquit à Anvers en 1594, fut élève de son père, Jean-Baptiste De Wael, et alla ensuite en Italie pour se perfectionner.

Wael (Jean-Baptiste De).

Waumans (Conrad), assez bon graveur, vivait à Anvers dans le XVIIe siècle.

Witdock, Withouc *ou* Witdouc (Hans *ou* Jean), très-habile graveur, lequel florissait à Anvers avant le milieu du XVIIe siècle, est encore un de ces artistes qui ont su rendre le goût, la manière et les grands effets des tableaux des grands maîtres de l'école flamande, d'après lesquels ils ont gravé.

Wyngaerde (François Vanden), graveur et marchand d'estampes, établi à Anvers dans le XVIIe siècle.

ARCHITECTES ET SCULPTEURS.

Appelmans (Pierre) passait pour un des plus habiles architectes de son temps; il florissait à Anvers en 1412; il y bâtit l'église Saint-Georges, commença la cathédrale, et donna en 1420 le plan de la tour qui est à la droite du frontispice. Il mourut à Anvers le 25 mai 1434 et fut inhumé dans l'église de Saint-Georges.

Dryvere (Rombaut De), sculpteur, naquit à Malines vers le commencement du XVIe siècle. Il a fait le tabernacle en marbre de l'église de l'abbaye de Tongerloo.

Vriendt (Corneille De), sculpteur et architecte, naquit à Anvers en 1518; il était frère du fameux François De Vriendt, surnommé le Raphaël de la Flandre, par la même ressemblance de ses ouvrages à ceux de ce prince de la peinture. Il mourut à Anvers le 20 octobre 1572, âgé de 54 ans; son corps fut inhumé au cimetière des Récollets : c'est lui qui, en 1560, bâtit l'hôtel de ville d'Anvers, qui fut achevé en 1565.

Pas (Henri De), architecte, naquit à Anvers et florissait vers le milieu du XVIe siècle; il bâtit en 1568 l'hôtel de ville hanséatique à Anvers. Il donna le plan de la Bourse des marchands de Londres.

Brulle (Albert De), sculpteur, naquit à Anvers, et florissait à Venise vers le milieu du XVIe siècle. Il a fait la belle boiserie du chœur de l'église de Saint-Georges-le-Majeur.

Colin (Alexandre), sculpteur, naquit à Malines, et florissait vers le milieu du XVIe siècle. Il a fait le magnifique mausolée de l'empereur Maximilien, érigé dans l'église des Franciscains, à Inspruch.

Paludanus (Guillaume), sculpteur, naquit à Anvers en 1529, et fut admis en 1557 à l'Académie de peinture de cette ville, demeura quelques années à Rome, et mourut à Anvers le 11 mars 1579, âgé de 50 ans. Son corps fut inhumé dans la cathédrale.

Jonghelingx (Jacques), sculpteur, naquit à Anvers en 1531, demeura quelques années à Rome, s'établit à Anvers, revint en 1563; sculpteur et graveur des médailles de Philippe II, roi d'Espagne : il mourut le 31 mars 1606, âgé de 75 ans, et fut inhumé dans l'église de Saint-André.

Nole (Robert De), sculpteur, excellait à Anvers en 1620. Il fut admis en 1591 à l'Académie de peinture et de sculpture de cette ville, et mourut en 1636.

Mildert (Jean Van), sculpteur, excellait à Anvers en 1620; on l'admit en 1611 à l'Académie de sculpture. Il fut élu doyen de cette Académie en 1630, et devint sculpteur de l'archiduc Albert; il mourut à Anvers le 21 septembre 1638. Son corps fut inhumé dans l'église de Saint-Michel.

Gerbier (Balthazar), architecte, naquit à Anvers en 1592, apprit l'architecture à Rome et s'établit à Londres. Il mourut en 1667, âgé de 75 ans.

Opstal (Gérard Van), sculpteur, naquit à Anvers en 1595; il s'établit à Paris, fut admis en 1648 à l'Académie royale de peinture et de sculpture, parvint à la dignité de recteur en 1659, et mourut le 1er août 1668, âgé de 70 ans.

Buyster (Philippe), sculpteur, naquit à Anvers en 1595; il fut élève de Gilles Papenhoven, s'établit à Paris, et mourut le 15 mars 1668, âge de 93 ans.

Quillin (Artus), sculpteur, naquit à Anvers en 1609, et fut élève de François Duquesnoi, à Rome. De retour à Anvers, il fut admis à l'Académie de peinture en 1640, et mourut dans la même ville le 28 août 1668, âgé de 59 ans.

Pauwels (Rombaut), sculpteur, naquit à Malines, fut élève de François Duquesnoi, à Rome; il fut admis en 1645 dans la Société des peintres et sculpteurs de Malines, s'établit ensuite à Gand, où il devint, en 1656, membre de la Société des peintres et sculpteurs, et fut élu, en 1645, doyen de la même compagnie.

Verbrugghen (Pierre) le vieux, sculpteur, naquit à Anvers, fut élève d'Artus Quillin le vieux, dont il épousa la sœur. Il mourut le 31 octobre 1686; son corps fut inhumé dans la cathédrale d'Anvers.

Verhulst (Rombaut), sculpteur, naquit à Malines, et fut élève de Rombaut Verstappen.

Millich (Jean), sculpteur, naquit à Anvers, et excellait vers l'an 1660; il devint sculpteur d'Egwige-Éléonore, reine douairaire de Suède; il donna ensuite le plan de la tour de l'église des Dominicains, à Anvers, dans le courant de l'année 1682.

Beveren (Mathieu Van), sculpteur, excellait à Anvers vers l'an 1670, et fut élève de Pierre Vanden Bruggen le vieux; il devint membre de l'Académie de peinture d'Anvers en 1650.

Willemsens (Louis), sculpteur, naquit à Anvers en 1635, fut élève d'Artus Quillin le vieux; devint sculpteur de Guillaume II, roi d'Angleterre, et mourut à Anvers le 12 octobre 1702, âgé de 67 ans; son corps fut inhumé dans l'église paroissiale de Saint-Georges.

Verbruggen (Pierre) le jeune, sculpteur, naquit à Anvers vers l'an 1640, de Pierre Verbruggen le vieux; il fut élève de son père et mourut à Anvers le 9 octobre 1691, dans le temps qu'il exerçait la charge de doyen à l'Académie de peinture de cette ville.

Scheemaeckers (Pierre) le vieux, sculpteur, naquit à Anvers, et fut élève de Pierre Verbruggen, le vieux: reçu à l'Académie de peinture en 1675, et élu doyen de la même compagnie en 1699. Il mourut le 17 avril 1714, à Arendonck.

Gibbons (Grinlin), sculpteur, naquit à Anvers, et excellait à Londres en 1690, et y mourut le 3 août 1721. Son corps fut inhumé dans le cimetière de l'église de Saint-Paul, *Covent-garden*.

Slotz (Sébastien), sculpteur, naquit à Anvers en 1655, fut élève de François Girardon, demeura quelques années à Rome, s'établit à Paris, fut reçu à l'Académie royale de peinture et sculpture, et mourut en 1726.

Verbruggen (Henri-François), sculpteur, naquit à Anvers, fut élève de son père, devint doyen de l'Académie de peinture en 1689, et mourut dans la même ville le 22 décembre 1724.

Vervoort (Michel), sculpteur, naquit à Anvers le 3 février 1667, fut élève de Henri Cosyns, admis en 1690 à l'Académie de peinture et de sculpture; il mourut à Anvers le 6 décembre 1737.

Plumier (Pierre-Denis), sculpteur, naquit à Anvers le 4 mars 1688, fut élève de Louis Willemsens, passa en Angleterre en 1721, et mourut la même année à Londres, âgé de 33 ans.

Rysbrack (Michel), sculpteur, naquit à Anvers en 1692, passa en Angleterre en 1712, et mourut à Londres, dans le célibat, le 8 janvier 1770.

Xavery (Jean-Baptiste), sculpteur, naquit à Anvers le 30 mars 1697, et y mourut le 19 juillet 1742.

Verhaeghen (Théodore), sculpteur, naquit à Malines le 3 juin 1701; il fut admis, en 1721, dans la Société des sculpteurs, à Malines, et y mourut le 25 juillet 1759.

LES ATELIERS D'AUTREFOIS.

Fantaisies et disgrâces de Steen et de Mieris.

(Suite et fin.)

II.

Nous avons laissé la porte de Jean Steen hermétiquement close. Mieris passa devant et parut très-affecté de cette rumeur.

Mais il continua son chemin.

C'est ici le lieu de parler de la trappe aux lapins de Mme Steen, née Van Goyen, et mère de six enfants faméliques et mal vêtus.

Fils d'un brasseur de Leyde, Jean Steen avait épousé la fille de son maître, Van Goyen, paysagiste d'une grande réputation, qui s'était pris d'amitié pour son rapin à cause de son humeur franche, caustique et joviale. Mais la pauvre Marguerite devait faire, du caractère de son mari, une étude plus complète et moins heureuse que son père.

Tantôt brasseur et tantôt peintre, Jean dépensa tout son patrimoine et finit par ouvrir à Delft, après la mort de ses parents, un cabaret que tint avec lui la fille de Van Goyen. Le cabaret eut le sort des brasseries. Steen fut le principal consommateur et la plus mauvaise pratique, sinon la moins assidue de l'établissement. C'était une première tentative de société entre la production et la consommation, entre le capital et le travail. Comme tant d'autres, fondées sur le même principe, l'entreprise de Steen tourna mal.

Criblé de dettes, persécuté par ses créanciers, il peignait pour se libérer quand il avait bu tout ce que renfermait sa cave; mais alors, au lieu d'employer le prix de ses tableaux à sa liquidation, il achetait de nouveaux muids sous prétexte d'en débiter le contenu et c'était lui-même qui le consommait encore.

On devine la détresse de la pauvre Marguerite et la misère de ses six marmots.

Que lui restait-il pour subvenir aux besoins de la famille? Une industrie réprouvée par le code de la chasse dans les Pays-Bas, mais qui paraîtra certainement originale.

Au temps de Mieris, c'est-à-dire dans la seconde moitié du XVIIe siècle, il y avait (il y a peut-être encore) beaucoup de lapins dans les environs de La Haye, de Delft, de Dort et dans toute la contrée. Ces animaux y pâturent dans l'immense jardin potager que présentent ces plaines unies et bien cultivées. Ils ont deux ennemis : l'homme et l'aigle de mer, très-friand de conils, dit mon auteur, et non moins habile que les paysans à les prendre.

Les habitants des faubourgs rivalisaient en hiver avec les paysans dans la chasse au lapin, chasse cauteleuse et sournoise, moins encore en vue de tromper le gibier, rendu téméraire par la famine, que les agents de monsieur le grand veneur de Hollande, lesquels confisquaient le fusil du chasseur non autorisé et le mettaient à contribution.

Voici donc comment on s'y prenait, quand on avait un logis donnant de quelque côté sur la campagne :

« Lorsque tout était couvert de neige, les pauvres bestelettes, ne trouvant rien à manger, s'approchaient la nuit des bâtiments, et ceux où on leur tendait des piéges avaient un soupirail ouvert et des choux dans la cave. La faim, qui fait sortir le loup du bois, enhardissait ces timides animaux d'entrer. Ils marchaient benoîtement sur une planche qui leur était offerte en manière de pont; mais à peine avaient-ils fait la moitié du chemin, que la planche, soutenue seulement au milieu, faisait bascule et chavirait sous les pas du conil, qui demeurait dans la cave et que l'habitant trouvait, à son réveil, grignotant tristement le chou, cause première de son emprisonnement. »

Tel était le procédé employé par Mme Steen pour se procurer gratuitement de la venaison, à défaut de quelques sous pour acheter du saumon frais, le plus vil des aliments dans les Pays-Bas.

Or, le soir du jour ou Mieris avait passé devant la porte de Jean Steen, le bruit d'un corps qui tombe retentit aux oreilles de Marguerite.

— Bon, pensa-t-elle; deux lapins au moins dans la cave!

Elle alluma la lanterne et descendit.

Au lieu d'un lapin, elle trouva un homme.

Cet homme, c'était le vieil ami de Steen.

— Eh! Seigneur Dieu, par quelle porte entrez-vous ici?

— Par la seule demeurée ouverte! répondit Mieris. D'ailleurs, on a quelquefois ses raisons pour tenir sa maison fermée, sans être pour cela ni mort ni malade.

— Hélas! il n'est que trop vrai, seigneur.

— Et ces jours là — à qui frappe, quand ce serait le grand pensionnaire en personne, on fait la sourde oreille; on n'ouvre pas.

— Hélas! hélas!

— Et l'on sait même gré — convenez-en — à ceux qui ne vont pas sonner bruyamment à la porte de la rue en se donnant l'air de vouloir se faire ouvrir.

— Vous êtes un devin, seigneur Mieris! dit Marguerite; car il faut l'être, quand on est heureux et riche, pour connaître les petites lâchetés de la misère.

Cependant ils étaient remontés et se trouvaient depuis un moment vis-à-vis de Steen, qui travaillait sans lever les yeux.

— Au travail et à jeun! Pauvre Steen! dit tout à coup Mieris.

— Au travail et à jeun, Mieris! et, nouveau Tantale, peignant une kermesse, c'est-à-dire une phalange de gens repus et gaillards au milieu d'une phalange de plats et de pots. Mais quelle bonne inspiration t'amène?

— L'envie de souper avec toi, Jean, et de savoir si, comme je le voudrais pour ta prospérité et pour ta gloire, tu as renoncé au tire-bouchon pour ne plus manier que les brosses.

— Pour la première de ces envies, elle est frugale, à moins que tu n'aies apporté des vivres avec toi. Quant à la seconde, je ne suis fidèle à mes résolutions qu'à jeun.

Jean Steen riait; mais ce rire avait quelque chose de si navrant, que dans les yeux de Mieris perlèrent deux larmes.

Mieris, au spectacle de cette misère, avait un remords de ne point se trouver heureux.

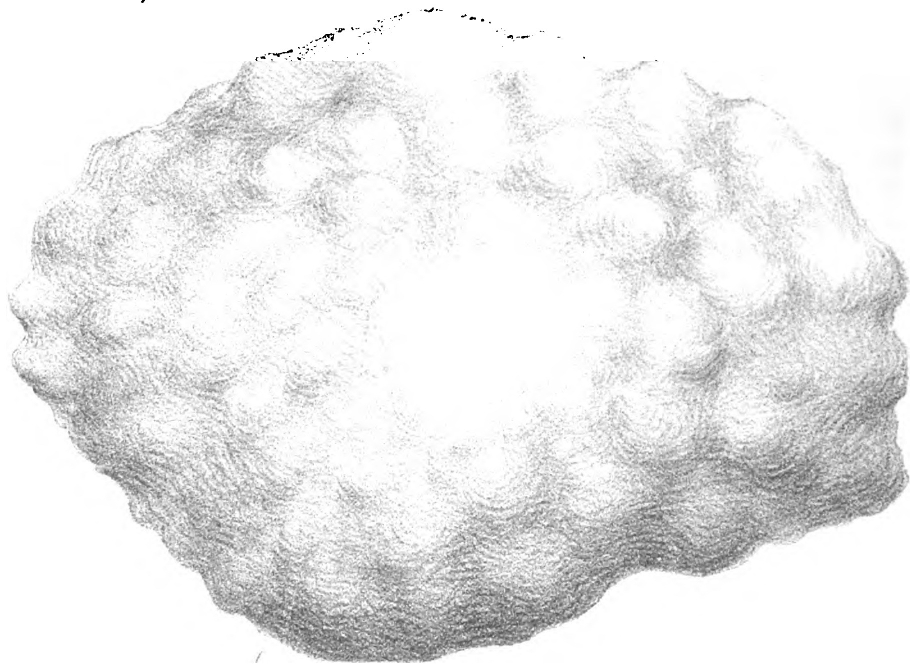
— Voyons, dit-il, je vois, je comprends. Je veux donc qu'on soupe ici ce soir, et gaiement. Marguerite, bon courage, et feu sous toutes les marmites! C'est moi qui régale, entendez-vous?

Et il jeta quelques florins sur la table.

— Attendez, fit Marguerite, il y aura de trop; j'ai pris un lapin dans la matinée et je crois que je viens d'en entendre arriver un autre.

— Bon! bon! dit Steen, s'il y a des florins de trop, tu pren-

Dimension exacte de quelques grêlons,
tombés pendant l'orage du 7 Juillet 1853.











Schoofs.
d'après nature.

1. Grêlon de 30 centimètres de circonférence ramassé à Zellick, 28 heures après sa chute.
2. Grêlon ramassé à Ganshoren.
3. Grêlon ramassé à Jette, 56 heures après sa chute.
4. Grosseur ordinaire de la masse.
5. Etat d'un épi de blé après l'orage.

dras quelques bouteilles de plus... non pour moi, mais pour faire honneur à notre hôte.

Ainsi dit, ainsi fait.

Puis les enfants une fois rassasiés et couchés, on entama le récit des malheurs de la maison : Jean Steen — la nomenclature de ses dettes; Marguerite Van Goyen — la nomenclature de ses griefs conjugaux.

Mieris les calma et les consola de son mieux, et, — de copieuses libations aidant, — il les mit d'accord.

Cependant les bouteilles se vidaient. Jean Steen était gai comme aux bons jours. Marguerite elle-même trempait assez complaisamment ses lèvres dans l'or liquide de son verre de Bohême. Mieris, dont le front et le cœur s'étaient épanouis, demanda tout à coup à son vieux camarade ce qu'il comptait vendre son tableau. Jean lui dit qu'il en espérait quatre cents florins. Mieris les lui compta sur l'heure.

Ce fut une explosion d'allégresse.

— Cher et généreux seigneur! miaulait Marguerite en sanglotant de joie.

— Charmant petit Mieris du bon Dieu ! tonnait Jean Steen.

— Holà ! il y a donc quelqu'un là-dedans, cria une voix du dehors. C'était un buveur désappointé qui revenait à la charge.

— Ce n'est rien, c'est le crédit de Jean Steen qui renaît de ses cendres, comme Delft il y a cent ans! *Demain on boira ici pour rien.* Allez le dire aux amis et aux pratiques.

— Chut! que dis-tu là, pauvre Steen, chuchota Marguerite avec un geste suppliant. — Puis tout haut au passant :

— N'en croyez rien, brave homme. Il n'y a plus de cabaret ici. Ce que vous entendez est le chant de la Misère!

— Allons il n'est pas mort ! dit le procureur en s'éloignant. Car c'était lui-même. Il n'est pas mort; il n'est qu'insolvable.

II.

Étant ressorti de la taverne de Jean, convertie en atelier, Mieris, moins ferme que de coutume sur ses tibias chaussés de soie, et moins classiquement drapé dans son manteau de velours, reprit à tâtons le chemin de sa demeure.

Mais voici qu'un savetier et sa femme, travaillant encore à cette heure avancée, entendent quelqu'un gémir et crier. Ce n'était point la plainte modulée des chats épris, non plus que le *hou hou* des oiseaux de proie nocturnes, hôtes des clochers de Delft. C'était l'accent humain dans ce qu'il a de plus lamentable. La lampe fut tirée aussitôt de dessous les boules d'eau par ces bons artisans. Ils sortirent dans la rue, la lumière à la main, et ne tardèrent pas à trouver ce qu'ils cherchaient.

En se penchant avec précaution sur un cloaque laissé ouvert par des maçons, et d'où les plaintes semblaient sortir, ils trouvèrent un passant, tombé au beau milieu et qui s'y débattait dans la fange.

Ces bonnes gens le tirent de là et, tout heureux d'avoir sauvé leur prochain d'une mort à peu près certaine, le Philémon et la Baucis de Delft lavent et couchent dans un lit bien chaud l'hôte contusionné que la Providence leur envoie.

Le lendemain matin, l'étranger s'habille, remercie avec effusion, salue et sort, et les cordonniers n'entendent plus parler de lui de quelque temps.

Mais un soir le même personnage revient à l'échoppe et dépose parmi les outils de l'ouvrier un petit tableau merveilleux.

—C'est, dit-il, de la part d'une personne que vous avez tirée une nuit de plus mauvais pas où elle se soit jamais trouvée. S'il vous prend la fantaisie de vous défaire de cette peinture, portez la ici près chez Jean Steen, il vous en dira le prix et vous pourrez la vendre sans y perdre.

La cordonnière n'aimait pas, a ce qu'il semble, que le cordonnier son époux fréquentât la boutique de Jean Steen; car elle prit elle-même le tableau et le porta chez le procureur Jacques Maes, chez qui elle avait servi autrefois.

Le procureur porta le tableau à la lumière, mit ses bésicles, et se caressant le menton :

— D'où vous vient ceci?

— D'un seigneur de bonne mine, qui n'a pas voulu se nommer.

— Mais que cet ouvrage désigne suffisamment, si c'est de sa main !

— C'est comme les chaussures ressemelées par mon mari, dit la vieille, ça se reconnaît rien qu'au bruit qu'elles font quand on marche dedans.

— Absolument, répondit Jacques Maes en souriant; mais avec cette différence que tous les ravaudages que votre mari et vous pourriez faire, ne vous rapporteraient point le même bénéfice que la vente de ce tableau.

— Est-il Dieu possible? fit la savetière ébahie.

— Oui, et je vous conseille de le garder si l'on ne vous en donne pas au moins huit cents florins.

— Huit cents florins... Mais c'est une somme!...

— Que je vous compterai sur l'heure si vous me laissez le tableau.

— Ah! gardez-le hardiment, M. Maes; mon mari et moi aimerons mieux avoir huit cents florins que cette planche.

Cette aventure de Mieris, la dernière de sa vie, est traitée de maussade par son biographe. Le mot est mal appliqué à un acte de générosité et de délicatesse pareil; il est poli, s'il s'agit du cloaque où tomba le pauvre Mieris, il est tout-à-fait insuffisant s'il est question des conséquences funestes de sa chute dans une eau fétide et glacée.

Car Jean Steen, s'étant présenté à quelque temps de là chez son bienfaiteur, pour le remercier de l'avoir aidé à rouvrir son cabaret, le trouva à demi-perclus et succombant à la maladie dont est mort Scarron, de joviale mémoire.

Mieris languit près d'une année encore et mourut le 12 mars 1681.

Il fut enterré à Leyde dans l'église de Saint-Pierre.

Tout le monde connaît au Louvre la *Dame à sa toilette*, le *Marchand de volailles*, et surtout le *Jeune homme faisant des bulles de savon.* Mais ces trois jolies toiles sont bien peu de chose en comparaison des chefs-d'œuvre que Mieris avait répandus surtout dans les cabinets d'amateurs de son pays, et qui y sont demeurés avec le culte de sa mémoire.

Devenu d'une sobriété presque ascétique sur la fin de ses jours, Mieris, tout en ne trinquant plus avec Jean Steen, se plaisait quelquefois à l'entendre encore plaisanter sur les disgrâces de cette vie.

— « Qu'est-ce que la peinture? » s'exclamait parfois tristement le malade privé de l'usage de ses mains et partant de ses pinceaux.

— « C'est un bourbier, » répondait Jean Steen.

— « Qu'entends-tu par là? » demandait Mieris.

— « Qu'est-ce qu'un bourbier, reprenait le peintre cabaretier, sinon un mélange de liquides colorés où l'on se débat au risque de perdre la vie?

— « Ta définition, camarade, convient aussi bien au métier d'ivrogne qu'à celui de peintre. Un ivrogne se débat aussi toute sa vie dans les liquides et finit par s'y noyer. »

— « Elle convient aussi aux mésaventures de mon respectable ami Mieris, qui est un peintre et non pas un ivrogne. »

— « Hélas! mon ami, j'en étais un ce jour-là!... »

— « Une fois n'est pas coutume ! »

— « Et pourtant j'en mourrai, comme tout le fait présager! »

— « Une fois n'est pas coutume! »

C'est une scène de Molière ou mieux un épisode de Cervantès. Seulement la scène est à Delft, au lieu de se passer dans quelque Sierra.

OSCAR HONORÉ.

LE MUSÉE DES SOUVERAINS

AU LOUVRE.

Il y a précisément un an. à pareille époque, le prince président, qui passait rarement une semaine sans honorer le musée du Louvre d'une visite artistique, s'arrêtant tout à coup au milieu du *Salon carré*, dit à M. le comte de Nieuwerkerke qui l'accompagnait :

« Vous avez apporté de bien grandes améliorations dans l'administration qui vous est confiée : grâce à vous, la France n'a plus rien à envier sous ce rapport, aux nations rivales, et pourtant je médite encore quelque chose de plus : je voudrais réunir, comme dans une sorte de sanctuaire, tout ce qui peut rappeler les grands souvenirs de notre histoire, et, pour cela, j'ai compté sur vous... »

Quatre jours après un décret présidentiel instituait le *Musée des souverains*. M. le comte de Nieuwerkerke avait trouvé cinq salles pour le contenir, et sans se laisser effrayer par la perspective des innombrables obstacles qui séparaient le projet de la réalisation, il posait les bases de ce monument, que viennent de couronner l'approbation de l'empereur et l'admiration de la France.

Le directeur général des musées s'était adjoint un de ces hommes qui, selon l'expression de Montaigne, *ont le cœur et l'esprit à la chose;* M. le comte Horace de Vielcastel, nommé conservateur du nouveau musée, justifiait en tout point la haute confiance dont l'honorait le chef de cette vaste administration. En moins d'une année, tout cet énorme travail fut complétement perfectionné : décorations architectoniques, confection des montres, peinture murale, réparations intérieures; enfin, ce qui offrait plus de difficultés, réunion et classement des objets, tout fut prêt à être livré aux regards investigateurs de la curiosité publique. C'est ce qui vient d'avoir lieu.

Cinq salles, nous l'avons dit, forment ce musée. Les salles, adossées à la colonnade, sont : le salon de Louis XIII, ainsi nommé à cause des magnifiques boiseries qui le décorent et qui appartenaient originairement à une chambre que ce prince habitait au château de Vincennes. Une vitrine en occupe le centre : elle contient et laisse admirer sur toute leur face, 1° une armure dorée de François II ; 2° le casque et les brassards de Henri II, œuvre de ciselure d'un travail exquis ; 3° l'armure de combat de Henry IV : la trace d'une balle apparaît à la partie inférieure droite de la cuirasse ; on prétend que cette empreinte provient d'une *balle d'essai* ; je me permets de faire observer que s'il est vrai qu'un coup de feu soit toujours tiré sur les armures défensives qu'on veut éprouver, on se hâte toujours aussi, après l'opération, d'en faire disparaître la trace par le martelage et le polissage : or, comment supposer que ce qu'on fait invariablement pour un simple cuirassier ou carabinier de l'armée, ait été négligé lorsqu'il s'agissait de l'armure d'un roi?... Le brave Béarnais, au dire de Sully, *étoit trop curieux de ses chausses et hoqueton*, pour avoir jamais consenti à porter un harnois dévirginisé par le contact d'un projectile aussi pacifique : admettons mieux et disons que le chevalier qui avait si bien *le talent de battre*, s'est trouvé en d'assez rudes emprises, pour que cette balle soit une bonne et belle attestation de sa façon de *monstrer sa poitrine à quiconque*. Cette supposition, très-probable, ne fait du reste qu'ajouter une nouvelle valeur à cette précieuse relique.

Auprès d'elle figure l'armure de Louis XIII, toute mouchetée de fleurs de lis : un double intérêt s'y rattache, en ce que c'est précisément cette même armure qui posa devant Philippe de Champagne, lorsque ce peintre illustre fit le portrait du roi Louis XIII, qui est exposée au musée impérial du Louvre. Enfin, la dernière armure de cette vitrine, est celle de Louis XIV ; elle est lourdement travaillée, pesamment agencée, et justifie pleinement ce que Boileau a *presque* dit de ce roi qui se plaint de son rang

Et maudit *sa lourdeur* qui l'attache au rivage.

La seconde pièce est la *chambre* dite *de Henri IV*. Un funèbre souvenir plane sur cette salle, au fond de laquelle apparaît, comme un fantôme de la vieille barbarie, la sombre alcôve où fut déposé le meilleur des rois qu'ait jamais eus la France, le jour où il fut frappé par le couteau de Ravaillac : en avant de cette alcôve s'élève, sur un piédestal, la statue d'argent de *Henri IV enfant*, alors que les bons paysans du Béarn le nommaient encore *le jovial Henriot*. Contraste touchant, poétique rapprochement dont on doit savoir gré à celui qui en a compris toute l'exquise délicatesse! Comme dans la salle qui précède, le centre de celle-ci est meublé d'une armoire à jour où l'on admire deux armures de Henri II, : la première figurait depuis longtemps déjà au musée; l'autre, splendidement damasquinée en argent, fut enlevée, en vertu du décret présidentiel, à la Bibliothèque impériale, qui eut bien du mal à s'en séparer; c'est un de ces chefs-d'œuvre qui suffisent seuls à l'illustration de la vie d'un artiste.

Au milieu d'elles s'élève, comme la dépouille d'un géant mort débout, la colossale armure de guerre de François Ier, ce chevalier de cour et de camp, qui marcha toujours la tête haute, à Marignan comme à Pavie; Marignan, cet Austerlitz, Pavie, ce Waterloo du précurseur de nos empereurs modernes. Cette armure, qui mesure six pieds deux pouces, prouve qu'on peut être homme grand sans cesser d'être grand homme, ce qui n'ôte rien au panégyrique d'Alexandre :

Magnus Alexander corpore parvus erat.

Cette armure est semée de fleurs de lis primitives, effilées à la façon florentine; mais si sa vue excite l'admiration, que de nobles souvenirs n'éveille pas dans l'âme l'aspect de cette grande figure qui surgit, du sein du XVIe siècle, comme la magique récapitulation de tout ce que le passé a fondé de durable pour l'avenir! Où pouvait être mieux placée qu'au Louvre, vrai temple de l'Art, cette vivante souvenance du protecteur de l'Art? N'est-ce pas du sein de sa cour galante, lettrée, chevaleresque et frivole tout à la fois, que François Ier convoqua en France tout ce que l'univers comptait d'artistes et de savants? A sa voix, Lascaris accourait de Constantinople pour fonder la bibliothèque de Fontainebleau ; le Rosso et le Primatice la décoraient de leurs chefs-d'œuvre ; André del Sarto, Jules Romain, le Titien, Benvenuto Cellini et mille autres gagnaient leur immortalité en proclamant celle de leur royal protecteur ; Jean Goujon animait les monuments de P. Lescot et de Philibert Delorme, et tandis que le génie de la peinture, de la sculpture et de l'architecture puisait la

force et la vie dans les inspirations du roi chevalier, Léonard, de Vinci mourait glorieusement dans les bras de celui qui avait pris pour seconde devise : *Ne faux jamais !* Il y a donc devant cette armure autre chose qu'une damasquinade, et c'est à bon droit que les artistes d'aujourd'hui peuvent fièrement lever la tête pour admirer la dépouille gigantesque de celui qui donna son nom au siècle qui lui dut toutes ses grandeurs.

La troisième salle est celle *de Henri II* : ses boiseries portent la date de 1559 ; elle contient tous les ornements qui servaient à la chapelle pour la réception des chevaliers de l'ordre du Saint-Esprit. Rien de gracieux et de riche tout à la fois, comme l'ordonnance de cette sorte d'autel sur lequel sont déposés les précieux reliquaires et autres pieuses orfévreries, qui figuraient dans l'antique cérémonial. D'anciens et splendides manteaux de chevaliers, diaprés de flammes d'or et de langues de feu, rappellent que le miracle de la Pentecôte servit de base à la chevaleresque institution. Toutes ces pièces sont d'une authenticité irréprochable et ont constamment figuré dans toutes les réceptions de chevaliers, jusqu'en 1830.

La quatrième salle, *salle des Bourbons,* pourrait s'appeler *salle de la monarchie*. En effet, la série des objets qui y sont exposés, remonte bien au delà de la troisième race, puisqu'on y trouve le siége de fer de Dagobert et les insignes découverts dans la tombe de Childéric. Ici, le système d'exposition change : les vitrines règnent le long des murs et offrent à l'œil une sorte de tableau synoptique, où sont merveilleusement étalés livres d'heures, missels évangéliaires, bréviaires, chefs-d'œuvre d'enluminure, ayant tous appartenu à quelque grand nom de nos annales : Anne de Bretagne, Charles VIII, Louis XII, Henri II, Henri IV, Charlemagne, saint Louis, Louis XIV, Marie Stuart.

Là, se voit le vase arabe qui fut la cuve baptismale de saint Louis et du duc de Bordeaux ; le casque et le bouclier d'or que Charles IX portait dans les parades ; un miroir et un bougeoir tout garni de pierres précieuses d'une valeur inestimable, dont la république vénitienne fit présent à Marie de Médicis. Que dirai-je encore? Il faudrait un volume entier pour détailler toutes ces richesses, qu'il est plus facile d'admirer que de décrire. Les bornes d'un simple article se refusent à de semblables énumérations, et je me hâte d'arriver à l'endroit solennel de ce temple, qui est la *salle de l'Empereur*.

L'Empereur, c'est Napoléon : pour les autres on ajoute le nom au titre ; mais, en France, tout cœur et toute oreille comprennent, lorsque vibre ce mot magique : car l'Empereur, c'est la patrie, c'est la France! c'est plus encore, c'est l'Europe, c'est le monde !

Aussi, voyez avec quelle curieuse avidité les hommes de toutes les nations se précipitent pour admirer et vénérer toutes les reliques contenues dans cette enceinte ! Car la gloire est de tous les pays, et, pour elle, il n'est point de délimitations, de frontières.

Ici, tout s'anime, marche et palpite : c'est le héros lui-même qui nous apparaît et se lève de son linceul, pour nous raconter à tous l'étrange et saisissant récit de son incroyable épopée ; c'est *le législateur* nous montrant le Code immortel qui est devenu la source féconde où toutes les nations modernes ont puisé leurs lois et leur force comme on vit jadis les peuples de la Grèce antique emprunter à Lycurgue les leçons de sa philosophie pratique.... C'est *le capitaine*, nous offrant l'épée glorieuse, dont la pointe était toujours tournée vers la victoire, comme un aimant qui attirait le triomphe : c'est *le philosophe*, ouvrant devant nous le poétique recueil des chants scandinaves sortis comme un suave parfum de la lyre d'Ossian : c'est *le frère*, étalant à nos yeux les présents de sa sœur Caroline ; c'est *le père*, écartant pour nous les rideaux du berceau où dormit l'espoir de sa race, l'espoir de son juste orgueil : c'est *le soldat*, nous disant : « Voici le lit de campagne où je veillais pour le salut de la patrie, où je dormais, à l'approche de la bataille, comme les Turennes d'un autre âge.» C'est *l'homme,* toujours grand, toujours héros, nous montrant le drapeau qu'il baignait de ses larmes en quittant la France, et le mouchoir qu'il baignait de sa sueur, en quittant la vie, et sur lequel il laissa l'empreinte sacrée de ses souffrances, comme le Christ, sur le voile des filles de Jérusalem maudite! C'est lui enfin, *lui*, avec toutes ses gloires, avec toute la splendeur de son impériale carrière; lui aussi, abîmé dans la triste et navrante réalité d'une chute qui suffirait à l'immortalisation d'un autre !

Ce musée est plus qu'un musée; c'est un poëme magnifique, c'est une histoire fidèle, avec ses récits, ses épisodes, ses péripéties, ses dénoûments : c'est un grand drame où la fiction cède la place à la réalité, où les acteurs augustes sont les héros de leur propre personnage. Ici, tout est vrai, tout parle, respire et s'adresse au cœur : c'est le passé tout entier, qui surgit sur l'océan des siècles, comme l'arche des anciens jours sur l'océan des eaux : c'est la vie du grand homme, c'est l'homme lui-même

Dont la marche rapide, en beaux faits si féconde,
Paraîtra chimérique aux siècles à venir ;
Car il mit moins de temps à conquérir le monde,
Que d'autres à le parcourir !

L'admiration publique a largement payé la pensée et l'exécution de ce glorieux monument : nul plus que l'empereur Napoléon III n'avait le droit d'en poser la première assise. La France lui devra beaucoup pour ce nouveau combat qu'il a livré à la barbarie de l'oubli et dans lequel il a triomphé, comme dans tout ce qui intéresse le progrès de la civilisation ; les artistes et les poëtes l'en remercient, comme d'une œuvre qui les relève à leurs propres yeux; le peuple l'applaudit, parce qu'il lui a rendu les plus glorieuses et les plus touchantes pages de sa grandeur nationale. La France l'admire, parce qu'en rapprochant les vieux souvenirs des récentes actions, il prouve à l'Europe entière qu'il sait peser dans la même balance tout ce qui légitime la juste fierté de la patrie. Lorsque, après 14 siècles d'éclatante pérennité, un trône s'écroule dans une tempête, il est beau de trouver un homme dont la puissante main, réunissant tous ces nobles débris de l'ouragan, use de son droit d'épaves pour glorifier et perpétuer la mémoire des naufragés. C'est vainement que le souffle des révolutions s'acharne à renverser les monuments qui attestent la gloire de nos pères; Dieu a voulu qu'un bras plus fort s'opposât au vandalisme des iconoclastes, et il appartenait à celui qui fonde l'édifice de l'avenir de relever les ruines du passé.

GALOPPE D'ONQUAIRE.

PROGRÈS ARCHÉOLOGIQUE.

Le *Journal d'Anvers* vient de publier l'article suivant où deux de nos concitoyens, MM. Alexandre et Arnaud Schaepkens, sont cités avec des éloges bien mérités :

Les études archéologiques se sont propagées avec une remarquable rapidité. Il n'y a presque plus de ville en Belgique qui ne compte sa société archéologique, et ses études dirigées avec une grande persévérance par des amis de l'art du moyen âge, ont sauvé bien des monuments de l'oubli ou du marteau destructeur. Cependant ces persévérants efforts des artistes et des savants dans l'intérêt de l'art ancien et surtout de l'art religieux, réclament encore de nouveaux efforts et de sérieuses études. Nous sommes loin d'avoir remplacé ce que les révolutions, l'indifférence et le mauvais goût des siècles derniers ont anéanti. A nos églises manquent ces magnifiques ameublements qui faisaient la gloire de nos anciens sculpteurs, peintres et architectes. A beaucoup de nos temples construits avec une somptuosité remarquable, il faut des restaurations, faites par des artistes et des ouvriers, non-seulement habiles dans le maniement du ciseau ou de l'équerre, mais initiés aux règles et aux traditions de l'art ancien et de ses mystiques symboles.

Parmi les publications archéologiques de notre pays, on remarque les annales de l'Académie d'Archéologie de Belgique, recueil fondé il y a dix ans. En outre, des sociétés historiques, littéraires et archéologiques poursuivent dans presque toutes les localités du pays leurs recherches et leurs études par la publication de documents sur les anciens monuments.

L'élan donné à ces études avec un zèle et une persévérance remarquables a produit de belles œuvres, des travaux pleins de mérite. Tandis qu'en France De Caumont, Didron et Batissier décrivaient, publiaient et dessinaient leurs monuments nationaux, la Belgique relevait de l'oubli, par les travaux de Schayes, des frères Schaepkens, de Delsaux, de Le Maistre d'Anstaing et d'autres, les antiques cathédrales et leurs anciens et précieux trésors religieux.

M. Schayes dans son *Histoire de l'architecture en Belgique*, a décrit avec une rare élégance et une grande clarté les monuments belges depuis les temps les plus reculés jusqu'à nos jours. M. Arnaud Schaepkens a dessiné, décrit et publié dans son *Trésor de l'art ancien*, les anciens reliquaires de nos églises romanes; Le Maistre d'Anstaing, Renard et Dumortier continuent leurs laborieuses études et recherches sur la magnifique cathédrale de Tournay, à Liége, M. Delsaux tout en s'occupant de la restauration des anciens monuments, a publié avec une vigoureuse exactitude les plans et détails de la belle église en style ogival de Saint-Jacques.

A ces savants et à ces artistes, il faut joindre les noms de Durlet d'Anvers, de Geerts, de De Kuyper, architectes et sculpteurs d'un grand mérite, qui meublent, décorent et ornent nos églises de stalles, de jubés, de confessionnaux, de statues et de rétables, rappelant par la beauté des lignes et le précieux fini du travail, ce que le moyen âge nous a laissé de plus gracieux en ce genre de décoration.

Mais comme nous venons de le dire, à ces études de nos archéologues, à ces travaux de nos artistes, il faut un plus grand essor. Trop de beaux monuments sont encore détruits de nos jours sous de vains prétextes, trop de médiocrités sont encore préférées dans les travaux d'embellissement et de décoration de nos monuments, au détriment des artistes qui ont acquis, par des travaux pénibles et laborieux, un talent qui leur assigne de droit cette mission. Le mouvement donc imprimé aux études et aux recherches, doit encore se répandre par le temps. Les monographies des cathédrales de Liége, de Tongres, de Maestricht, de Huy, de Lierre, publiées par MM. Van den Steen, Alex. Schaepkens, Redig et autres, ont attiré l'attention sur ces monuments, les ont fait connaître et apprécier, et ont fourni aux artistes des modèles et des descriptions dont l'utilité se fait de jour en jour sentir davantage.

Il est heureux sans doute que le goût pour l'art religieux ait fait de si grands progrès chez nous depuis quelques années. Aussi quand le règne de l'art chrétien aura acquis toute la place qu'il doit occuper dans nos constructions monumentales, quand nos artistes seront appelés à décorer nos églises de peintures murales, quand nos édifices ne présenteront plus dans leur ameublement ce mélange d'ornements sans goût et sans élégance, alors les archéologues et les artistes pourront se féliciter d'avoir rempli une belle mission, mission utile et indispensable pour soutenir la dignité du culte religieux.

DISTRIBUTION DES PRIX AUX EXPOSANTS DU SALON DE 1853.

Aujourd'hui a eu lieu dans le grand salon du Louvre, la distribution des récompenses accordées aux artistes qui ont exposé cette année.

A trois heures, le prince Napoléon est entré dans la salle, accompagné de M. Fould, ministre d'État et de la maison de l'Empereur, et de M. de Nieuwerkerke, directeur des musées impériaux, et a pris place au fauteuil de président, ayant à ses côtés ces deux personnages.

Le prince Napoléon a prononcé le discours suivant :

« Messieurs,

« Nulle mission ne pouvait m'être plus agréable que celle qui m'est confiée aujourd'hui par l'Empereur. Je suis fier et heureux de venir en son nom encourager les efforts et récompenser le mérite des artistes qui ont paru avec le plus d'éclat à l'exposition de cette année.

« Dans notre pays d'égalité, où le partage des fortunes tend à niveler les conditions, en universalisant le bien-être, l'Etat doit se substituer aux particuliers, afin d'accomplir ce qu'ils ne pourraient tenter par eux-mêmes : de là, les encouragements nombreux que le gouvernement accorde et les dépenses qu'il fait pour maintenir l'art en France au degré d'éclat et de grandeur où il est parvenu.

« Aucun des régimes précédents n'y a manqué, rendons leur cette justice; mais, qu'il me soit permis de dire avec le même sentiment d'équité, que jamais un champ plus vaste ne fut ouvert aux arts que par l'Empereur actuel. En faut-il d'autres preuves que l'impulsion générale donnée à tous les travaux d'embellissement de la capitale et surtout l'achèvement du Louvre?

» C'est une grande et féconde pensée, messieurs, que d'avoir rattaché l'inauguration du nouveau Louvre qui s'élève à l'ouverture de l'exposition décrétée pour 1855; exposition universelle où viendront s'étaler, auprès des produits de l'industrie du monde entier, les œuvres d'art de quelques peuples privilégiés parmi lesquels la France tient le premier rang.

» Mieux qu'aucun autre, elle a su jusqu'à ce jour, par le goût, qui est une des puissances de l'art, ennoblir le domaine de l'industrie, et nous avons le droit d'espérer, en présence des travaux que nous venons couronner aujourd'hui, qu'en 1855 notre belle et chère patrie se montrera digne d'elle-même. »

Ensuite M. Fould a pris la parole, et M. de Nieuwerkerke a donné lecture des récompenses dans l'ordre suivant :

PEINTURE. *Premières médailles.* — MM. Daubigny, peintre de paysages; Benouville, peintre d'histoire; Jalabert, peintre d'histoire et portraits.

Médailles de 2e classe. — MM. Comte, peintre de genre; Brion, id.; Millet, id.; Lambinet, paysages; Knauss; Maréchal fils, auquel le gouvernement accorde la faculté de voyager aux frais de l'Etat, en Allemagne, en Italie et en Espagne.

Médailles de 3e classe.—MM. Stevens, peintre de genre; Valbourg, genre et histoire; Hamont, Mme Sturel, née Octavie; MM. Raillet, Chavet, peintres de genre; Dehodding, Mathio, histoire; Legentil, paysages; Bernard, genre et animaux; Amal.

SCULPTURE ET GRAVURE. *Médailles de 1re classe.*—MM. Maillet, Loison.

Médailles de 2e classe.—MM. Rebert, Allasœur, Montagny, Cordier.

Médaille de 3e classe. — MM. Lecourt, Feret, Boitel, Mme Lefèvre-Deumier, Chabot, Travots

ARCHITECTURE. — Il n'a pas été accordé de médaille de 1re classe.

Médailles de 2e classe. — MM. Perluisot, Mimel, Brunet.

Médailles de 3e classe. — MM. Compagnon, Huguenet, Gaucherel.

GRAVURE, LITHOGRAPHIE. *Médaille de 1re classe.*—M. François (Jules).

Médailles de 2e classe. — MM. Salmon, Demarne.

Médailles de 3e classe. — MM. Balle, Joubert, Laurent, Leroy.

Une médaille d'honneur a été accordée à M. Henriquel Dupont, membre de l'Institut, qui n'ayant point voulu, comme membre du jury, accepter la somme de 4,000 fr. à laquelle il avait droit, l'a partagée entre l'Association des artistes à laquelle il donne 2,000 fr. et la recette des jours payants de l'Exposition qui sera augmentée des autres 2,000 fr.

Ont été nommés officiers de la Légion-d'Honneur : MM. Henri Lemann, peintre d'histoire; Duret, sculpteur, membre de l'Institut.

Chevalier du même ordre : MM. Français, peintre de paysages; Edouard Dubuffe, histoire et portraits; Chenavard, histoire; Jules André; E. Hébert, F. Willems, P. Pierrard, Dieboldt, Dieu, graveurs.

MMmes Rosa Bonheur et Herbelin ne pouvant être décorées, seront désormais affranchies du jury.

Après la distribution des prix, M. de Nieuwerkerke a levé la séance qui s'est terminée vers 3 heures et demie.

RÉPARTITION

DES OBJETS D'ART ET LIVRES

ÉCHUS

AUX SOUSCRIPTEURS A LA RENAISSANCE

XIV[e] ANNÉE.

En dehors des tableaux, dessins, aquarelles qui sont répartis entre les souscripteurs, comme les années précédentes, il reste un certain nombre d'abonnés auxquels il est échu une quantité de volumes dont le chiffre a été déterminé par le sort. Nous prions les personnes auxquelles ces volumes appartiennent de vouloir bien indiquer ceux qui leur conviennent et de les faire retirer, soit directement, soit par nos correspondants habituels.

Elles pourront choisir dans les deux catalogues suivants autant de volumes qu'il leur en est échu. En parcourant la liste du tirage imprimée ci-dessous, elles verront facilement le nombre de volumes auxquels elles ont droit. Ce mode de répartition nous a semblé préférable en ce sens que chacun prend ce qui lui convient le mieux.

CATALOGUE N° 1.

PANTHÉON CLASSIQUE.

M[lle] BRUN. LE PRINTEMPS, L'ÉTÉ, L'AUTOMNE, L'HIVER . . . 4 vol.
BOUILLY. RÉCAPITULATIONS. . . . . 3 »
— CONSEILS A MA FILLE. . . . . 2 »
— CAUSERIES D'UN VIEILLARD . . . . 1 »
— NOUVELLES CAUSERIES D'UN VIEILLARD. . . . . 1 »
— ADIEUX DU VIEUX CONTEUR . . . . 1 »
M. BLANCHARD. ÉCOLE DES MŒURS OU MAXIMES DE LA SAGESSE. 5 »
BOURDON. ÉLÉMENTS D'ARITHMÉTIQUE (en un). . . . . 3 »
BOREAU. HISTOIRE DE RUSSIE (en un). . . . . 2 »
— HIST. DE POLOGNE (en un) . . . . 2 »
— HIST. D'ANGLETERRE (en un). . . . . . . 2 »
— HIST. DE FRANCE (en deux). . . . . . . 4 »
— HIST. SAINTE (en un) . . . . 2 »
— HIST. ANCIENNE (en un). . . . . 2 »
— HIST. GÉNÉRALE (en deux) . . . . 4 »
CORNEILLE. ŒUVRES COMPLÈTES. . . . . 5 »
DROZ. ESSAI SUR L'ART D'ÊTRE HEUREUX. . . . . . . 1 »
ÉMILE DE BONNECHOSE. PRÉCIS HISTORIQUE DE FRANCE (en un) 2 »
DE GERANDO. DU PERFECTIONNEMENT MORAL OU L'ÉDUCATION DE SOI-MÊME. . . . . 4 »
DE GÉRAMB. VOYAGE A ROME . . . . 1 »
DESDOUITS. SOIRÉES DE MONMTLHÉRY. . . . . 3 »
— L'HOMME ET LA CRÉATION, théories des causes finales dans l'univers . . . . 3 »
DE GENLIS. EMPLOI DU TEMPS. . . . . 1 »
F. DENIS, LE BRAHME VOYAGEUR . . . . 1 »
Ouvrage couronné par l'Académie.
DELILLE. LES GEORGIQUES . . . . 1 »
FRANKLIN. LE CHEMIN DE LA FORTUNE . . . . 1 »
GERARD. LE COMTE DE VALMONT OU LES ÉGAREMENTS DE LA RAISON . . . . 3 »
GUÉRIN. LE TOUR DU MONDE (Australie, Japon, Archipel indien) . . . . 1 »
— id. (Angleterre, Océan atlantique) . . . . . 1 »
— Id. (Afrique occidentale et orientale) . . . . . 1 »
GUIDE DE L'HONNÊTE HOMME, ou Recueil d'exemples moraux et de maximes propres à orner l'esprit des jeunes gens, etc.; par H. Fautrès, ex-instituteur . . . . . 1 »
HARDY. MORALE DES NOIRS . . . . 1 »
LAHARPE. COURS DE LITTÉRATURE. . . . . 8 »
LA ROCHEFOUCAULT. MAXIMES ET RÉFLEXIONS suivies de quelques PENSÉES DE PASCAL. . . 1 »
LAMÉ FLEURY. MŒURS DES FRANÇAIS (en un). . . . . 2 vol.
— HISTOIRE CIVILE DES FRANÇAIS (en un) . . 2 »
— HISTOIRE DU NOUVEAU TESTAMENT. . . . 1 »
— HISTOIRE D'AMÉRIQUE . . . . 1 »
LETTRES ÉDIFIANTES ET CURIEUSES par de ZÉLÉS MISSIONNAIRES. 4 »
52 LECTURES, une Lecture pour chaque Dimanche, extraits des plus célèbres écrivains. . . . . 1 »
ID. pour chaque Jeudi . . . . 1 »
ID. par Jour (poésie) . . . . 1 »
LA BRUYÈRE. CARACTÈRES, ETC. . . . . 2 »
MARMONTEL. BÉLISAIRE . . . . 1 »
LIVRE DES BONS CONSEILS. . . . . 1 »
LEVI. OMNIBUS DU LANGAGE. . . . . 1 »
— PETIT MUSÉE CLASSIQUE. . . . . 1 »
— HISTOIRE UNIVERSELLE (en un). . . . . . . 2 »
— GÉOGRAPHIE RACONTÉE A LA JEUNESSE (en un). . . . 3 »
— LE TOUR DU MONDE (en un). . . . . 2 »
— LEÇONS DE LITTÉRATURE ET DE MORALE. . . . . . 1 »
— NOUVELLE COURONNE LITTÉRAIRE OU MNÉMOSYNE CLASSIQUE (en un). . . . . 2 »
— LE NOMENCLATEUR ORTHOGRAPHIQUE (en un). . . . 2 »
MICHELET. HISTOIRE MODERNE. . . . . 2 »
Ouvrage adopté par le conseil royal de l'Université.
— HISTOIRE ROMAINE (république) . . . . 3 »
MEISSAS. TABLEAU DE L'HARMONIE UNIVERSELLE . . . . . 2 »
— LE MONDE SOUTERRAIN (géologie), BEAUTÉS ET MERVEILLES DE LA CRÉATION . . . . 1 »
— LE MONDE CÉLESTE (astronomie), BEAUTÉS ET MERVEILLES DE LA CRÉATION . . . . 1 »
MANZONI. LES FIANCÉS. . . . . 3 »
NOEL ET CHAPSAL. ABRÉGÉ DE LA GRAMMAIRE FRANÇAISE, OU Extrait de la Grammaire française. Ouvrage mis au rang des livres classiques, et adopté pour les écoles militaires. — 37[e] édition, revue avec soin et augmentée. . . . . 1 »
NOUVEAU THÉATRE DES MAISONS D'ÉDUCATION (pour les jeunes personnes). . . . . 1 »
ID. (pour les jeunes gens). . . . . 1 »
J.-B. ROUSSEAU. ŒUVRES POÉTIQUES. . . . . 1 »
ROLIN. TRAITÉ DES ÉTUDES . . . . 4 »
SILVIO PELLICO. CHANTS HISTORIQUES . . . . 1 »
SAINT-RÉAL. HISTOIRE DE LA CONJURATION CONTRE VENISE. . 1 »
M[me] SOPHIE P****. DES RICHESSES DU PAUVRE ET DES MISÈRES DU RICHE. . . . . 1 »
VERTOT. RÉVOLUTIONS DE PORTUGAL . . . . 1 »
VEUILLOT. PÈLERINAGE EN SUISSE. . . . . 3 »
— SOIRÉES D'AUTOMNE . . . . 2 »
VIENNET. FABLES . . . . 1 »
WALLSH. SOUVENIRS DE VOYAGES. . . . . 2 »
FABLES DE PHÈDRE, traduction littérale en vers avec le texte en regard . . . . 1 »

CATALOGUE N° 2.

ROMANS.

AMÉDÉE ACHARD. CHASSE ROYALE . . . . 7 »
ÉLIE BERTHET. LE DERNIER IRLANDAIS . . . . 4 »
CHATEAUBRIAND. LES MÉMOIRES D'OUTRE-TOMBE . . . . 20 »
DELATOUCHE. UN MIRAGE . . . . 1 »
DUMAS. ANGE PITOU (MÉMOIRES D'UN MÉDECIN) . . . . . 7 »
— VICOMTE DE BRAGELONNE . . . . 25 »
— PRAXÈDE, suivi de PIERRE LE CRUEL. . . . . . 1 »
— PAULIN ET PASCAL BRUNO . . . . 1 »
— OLYMPE DE CLÈVES. . . . . 2 »
CH. DE BERNARD. GERFAUT . . . . 9 »
ALEXIS DE VALON. LE CHALE NOIR . . . . 4 »
PAUL DE MUSSET. GERONIMO TROPPI. . . . . 1 »
DE FOUDRAS (le marquis). UN CAPRICE DE GRANDE DAME, in-18. 3 »
DE LAMARTINE. HISTOIRE DE LA RESTAURATION. . . . . 22 »

Cet ouvrage étant en publication, les abonnés qui le choisiront recevront la suite des volumes au fur et à mesure qu'ils paraîtront. (19 vol. parus).

MERY. SALONS ET SOUTERRAINS . . . . 4 vol.
— LA JUIVE AU VATICAN, OU AMOR ET ROMA . . . . . . 3 »
HENRI MURGER. CLAUDE ET MARIANNE . . . . 2 »
— SCÈNES DE LA BOHÈME . . . . 3 »
— SCÈNES DE LA VIE DE JEUNESSE. . . . . 3 »

EXAMEN de ce que renferme la Bibliothèque du Musée britannique, extrait de documents authentiques soumis au parlement en 1846, par Octave Delepierre. . . . . . . 1 vol.

LES POLONAIS MÉTAMORPHOSÉS EN FRANÇAIS DU NORD, OU LA DÉCADENCE DE LA POLOGNE. Dissertation historique et morale, par Prot Srzeniawa-Potocki . . . . 1 »

GUIDE POPULAIRE DU VOYAGEUR, ou Itinéraire général, topographique et descriptif des chemins de fer belges. — Cet ouvrage, qui renferme des détails curieux et intéressants sur les différents pays que traversent les chemins de fer, est indispensable à tous les voyageurs . . . . 1 »

EUGÈNE SUE. BONNE AVENTURE . . . . 6 »

LOTS PRINCIPAUX (*tableaux et dessins*).

N° 2 MM. Van den Berghe, à Bruxelles, UNE AQUARELLE, par *Alexandre Schaepkens*.
46 N***, PASTEL, par *Méganck*.
70 A. Van den Bogaerde à Bruges, UNE SÉPIA, par *J.-B. Van Moer*.
164 A. Borre Denys, à Bruges, UN PAYSAGE AVEC UN MOULIN, tableau, par *Cazati*.
176 Max Korniker, à Liége, pour M***, UNE VUE DE MALINES, dessin.
272 Sirault, à Mons, MARINE, EFFET DE LUNE, tableau, par *Van Gingelen*.
N° 284 MM. Baron de Woelmont, de Brumagne, CHIENS ET LÉGUMES, tableau, par *Mme Ronner*.
292 Mlle Duprez, à Tournay, VUE DE MALINES, tableau.
295 Mlle Ancelle, à Anvers, LA TRICOTEUSE, tableau, par *Vant'Velt*.
316 La société de la Concorde, à Gand, TABLEAU DE FLEURS, par *Huygens*.
321 Le vicomte de Nieulandt, à Gand, CÔTES DE NORMANDIE, tableau, par *Cazati*.
338 L***, à Ypres, PATINEURS HOLLANDAIS, tableau esquisse, par *Roosemboom*.
372 Kannemans, à Breda, MARINE, tableau, par *Louis Verboeckhoven*.

---

1 Mme Libotton, planche d'Ommeganck.
2 Vanden Berghe, AQUARELLE PAR SCHAEPKENS.
3 De Dobbeleer, 6 vol. romans à choisir.
4 De Brabandere, planche d'Ommeganck.
5 Le bon L. de Woelmont, 20 v. romans à choisir.
6 Deltenre, avocat, 20 vol. id.
7 De Freins, planche d'Ommeganck.
8 Le bon de Peuthy, album relié.
9 Mme la cse de Robiano, 12 vol. romans.
10 Le duc d'Arenberg, pl. unique d'Ommeganck.
11 Le général Chapelié, 8 vol. romans à choisir.
12 Delporte, notoire, 12 vol. id. id.
13 Cappelemans, planche d'Ommeganck.
14 Vanderlinden, id. id.
15 Andries, 15 vol. romans à choisir.
16 Le colonel Biret, 6 vol. romans à choisir.
17 Le ministre de l'Intr, 8 vol. romans à choisir.
18 Le même, 6 vol. romans à choisir.
19 Le même, 15 vol. Panthéon.
20 Le même, album broché.
21 Le cte de Beughem, album broché.
22 De Brauwere van Steelandt, album cartonné.
23 Chapuis, planche d'Ommeganck.
24 Le docteur C **, 10 vol. Panthéon.
25 Le général de Cruyquembourg, 12 vol. rom.
26 Coumont, 12 vol. romans.
27 Cruys, 15 vol. Panthéon.
28 Cercle artistique et littéraire, pl. d'Ommeganck.
29 Van Swinderen, 12 vol. romans.
30 Colinet Michel, 25 vol. Panthéon
31 Drugman, 10 vol. Panthéon.
32 N***, album broché.
33 Le ministre de l'Intérieur, pl. d'Ommeganck.
34 Le même, album relié.
35 Le même, 15 vol. Panthéon.
36 Le même, 20 vol. romans.
37 Le vte Dubus, 25 vol. romans.
38 N***, 20 vol. romans.
39 Desart, ingénieur, album relié.
40 Evenepoel, notaire, 12 vol. romans.
41 Cte d'Ennetières, 12 vol. romans.
42 Mme Frison, planche d'Ommeganck.
43 Fraikin, statuaire, 6 vol. romans.
44 Le général Goethaels, planche d'Ommeganck.
45 Le baron Godin, 10 vol. romans.
46 N***, pastel par Meganck.
47 Goupy de Quabeek, 12 vol. romans.
48 Lord Howard de Walden, 15 vol. Panthéon.
49 Le ministre de l'Intérieur, 12 vol romans.
50 Le même, 15 vol. Panthéon.
51 Le même, 8 vol. romans.
52 Le même, 10 vol. Panthéon.
53 Helveld, notaire, 20 vol. Romans.
54 d'Hauregard, 8 vol. romans.
55 Hennessy, 15 vol. Panthéon.
56 Le cher Huyttens, 10 vol. Panthéon.
57 S. A. R. l'Infante d'Espagne, pl. d'Ommeganck.
58 Jehotte, statuaire, 8 vol. Panthéon.
59 N***, planche d'Ommeganck.
60 Kampf, 10 vol. Panthéon.
61 Kauwers, planche d'Ommeganck.
62 Le baron de Mooreghem, pl. d'Ommeganck.
63 Cte de Meulenaer, 8 vol. Panthéon.
64 Cte Félix de Mérode, 15 vol. Panthéon.
65 Le ministre de l'Intérieur, 12 vol. romans.
66 Le même, 6 vol. romans.
67 Le même, 10 vol. Panthéon.
68 Mme la ctesse H. de Mérode, album relié.
69 Em. Moreau, 20 vol. romans.
70 Van den Bogaerde, SEPIA, PAR VAN MOER.
71 Le baron de Pelichy Van Heurne, 12. v. rom.
72 Le chevalier Phe Verhulst, 20 vol romans.
73 Le capitaine Mancel, 10 vol. Panthéon.
74 Navez, 15 vol. Panthéon.
75 Le baron de Norman 20 vol. Panthéon.
76 Neel, 12 vol. romans.
77 Portaels, 10 vol. Panthéon.
78 De Ritter, album relié.
79 Le même, 10 vol. Panthéon.
80 Le même, 8 vol. romans.
81 De Pizzaro, 8 vol. romans.
82 Riche Restiau, 25 vol. romans.
83 Le cte de Robiano, rue de Namur, 19, 10 v. Pant.
84 Le baron de Romberg, album broché.
85 Sa Majesté, planche d'Ommeganck.
86 Idem. 12 vol. romans.
87 Idem. 8 vol. romans.
88 Idem. 10 vol. Panthéon.
89 N..., 15 vol. Panthéon.
90 Ranwet, conseiller, planche d'Ommeganck.
91 Le marquis de Rodes, 20 vol. romans.
92 Roussel, planche d'Ommeganck.
93 Sa Majesté, planche d'Ommeganck.
94 Idem. album relié.
95 Idem. 10 vol. Panthéon.
96 Idem. 8 vol. romans.
97 Reyntjens, 6 vol. romans.
98 Rignon, planche d'Omméganck.
99 Simonis Adolphe, 12 vol. romans.
100 Le bon de Stassart, pl. unique d'Ommeganck.
101 Stuyck notaire, 12 vol. romans.
102 Mme de Schieter de Lophem, 8 vol. romans.
103 Joseph Jonckere, 10 vol. Panthéon.
104 De Lescluze père, planche d'Ommeganck.
105 Schaepkens, 12 vol. Panthéon.
106 Slingeneyer, 12 vol. romans.
107 Vauthier, planche d'Ommeganck.
108 N***, 10 vol. Panthéon.
109 Van Humbecke, album relié.
110 M. Le Chevalier Roels, 8 vol. romans.
111 N***, 15 vol. Panthéon.
112 Id. 10 vol. Panthéon.
113 Sa Majesté, 8 vol. romans.
114 Idem. planche d'Ommeganck.
115 Idem. planche d'Ommeganck.
116 Idem. 15 vol. Panthéon.
117 Mme la comtesse Villegas St. P. alb. broché.
118 Van der Belen, album relié.
119 Van Hoectem, 6 vol. romans.
120 Le baron van Zuylen, planche d'Ommeganck.
121 Sa Majesté, 10 vol. Panthéon.
122 Idem. 12 vol. romans.
123 Idem. album relié.
124 Idem. 12 vol. Panthéon.
125 Charles van Stenkiste 25 vol. Panthéon.
126 Le Chevalier Chs Devaux 25 vol. Panthéon.
127 N***, planche d'Ommeganck.
128 Van Eycken, 8 vol. romans.
129 Verhaegen, planche d'Ommeganck.
130 Le comte H. Vilain XIIII, album relié.
131 Vanderhaegen, 10 vol. Panthéon
132 Van Hoebroek, album broché.
133 Sa Majesté, 12 vol. romans.
134 Idem. planche d'Ommeganck
135 Idem. album broché.
136 Idem. 8 vol. romans.
137 Le baron de Wal, 10 vol. Panthéon.
138 De Breyne Peellaert, 6 vol. romans.
139 Rudd, directeur des travaux, 15 v. romans.
140 Le chevalier Boyaval Holvoet, 8 vol. romans.
141 Sa Majesté, 8 vol. romans.
142 Idem. 15 vol. Panthéon.
143 Idem. 20 vol. romans.
144 Idem. planche d'Ommeganck.

145 N*** planche d'Ommeganck.
146 Le baron van Caloen, 12 vol. romans.
147 Le baron Charles Pecsteen, album broché.
148 P. de Melgar, 8 vol. romans.
149 Mme la baronne de Wyckerslooth, planche d'Ommeganck.
150 Ch. Wauters, 10 vol. Panthéon.
151 Dubois, au Fayt, planche d'Ommeganck.
152 Vervloet à Malines, 10 vol. romans.
153 J. van Ockerhoudt, 8 vol. romans.
154 Hatze, notaire, planche d'Ommeganck.
155 d'Hanins de Moorekerke, 12 vol. romans.
156 Albert, rue du Nord, 40, 6 vol. romans.
157 Aubin peintre, 8 vol. romans.
158 Biénez, 8 vol. romans.
159 Le cte Cornet de Ways Ruart, 8 vol. romans.
160 Le comte de Changy, 15 vol. Panthéon.
161 Baron André van Zuylen, 8 vol. romans.
162 J. Claerhoudt, notaire 10 vol. Panthéon.
163 De Wulf Authierens, planche d'Ommeganck.
164 A. Borre Denys, PAYSAGE AVEC UN MOULIN.
165 N***, 12 vol. romans.
166 Renard frères à Liége, 20 vol. romans.
167 Les mêmes, 20 vol. romans.
168 Les mêmes, 10 vol. Panthéon.
169 Sa Majesté, 6 vol. romans.
170 Idem. 6 vol. romans.
171 Idem. 6 vol. romans.
172 Idem. 12 vol. romans.
173 Decq, 6 vol. romans.
174 Renard frères à Liége, 10 vol. Panthéon.
175 Les mêmes, 15 vol Panthéon.
176 Max Korniker, UNE VUE DE MALINES (dessin).
177 Sa Majesté, 25 vol. Panthéon.
178 Idem. planche d'Ommeganck.
179 Idem. 12 vol. romans.
180 Idem. 10 vol. Panthéon.
181 Spée Zélis à Liége, 6 vol. romans.
182 Le même, album broché.
183 Le même, 8 vol. romans.
184 Le même, 6 vol romans.
185 Le même, album relié.
186 Le même, planche d'Ommeganck.
187 Van Marck à Liége, 6 vol. romans.
188 Le même, planche d'Ommeganck.
189 Le comte de Villegas, album broché.
190 Galler, planche d'Ommeganck.
191 Th. Mali, 10 vol. Panthéon.
192 Hte Mali, 10 vol. Panthéon.
193 Eug. Claes, Louvain, planche d Ommeganck.
194 De Bien, 10 vol. Panthéon.
195 N. Briavoinne, 8 vol. romans.
196 Decq, 20 vol. romans.
197 Sa Majesté, 20 vol. romans.
198 Idem. 15 vol. Panthéon.
199 Idem. 15 vol. Panthéon.
200 Idem, 6 vol. romans.
201 Decq, 15 vol. Panthéon.
202 De Leuw, 6 vol. romans.
203 Dechamps, 8 vol. romans.
204 J. Dewasme, 6 vol. romans.
205 De Mot Bruxelles 8 vol. romans.
206 Desvachez, graveur, planche d'Ommeganck.
207 Deschanel, album relié.
208 Delaroche a Paris, 10 vol. Panthéon.
209 Sa Majesté, 12 vol. romans.
210 Idem. planche d'Ommeganck.
211 Idem. album relié.
212 Idem. planche d'Ommeganck.
213 Eeckhout, peintre, 10 vol. Panthéon.
214 Mlle H. Fierlandts, 12 vol. romans.
215 Faure, album relié.
216 Le chevalier Huyttens, 12 vol. romans.
217 Hendrickx, album relié.
218 Héris, 15 vol. Panthéon.
219 Heberlé, 8 vol. romans.
220 Joly, album broché.
221 Sa Majesté, 6 vol. romans.
222 Sa Majesté, 15 vol. Panthéon.
223 Idem. 12 vol. romans.
224 Idem. 20 vol. romans.
225 Kuhnen, artiste, 10 vol. Panthéon.
226 Lekime, planche d'Ommeganck.
227 Lacomblé, album relié.
228 Michaël, 8 vol. romans.
229 Sa Majesté, 12 vol. romans.
230 Idem. album relié.
231 Idem. 15 vol. Panthéon.
232 Idem. 8 vol. romans.
233 Madou, 20 vol. romans.
234 Mascart, 8 vol. romans.
235 Moreau ch. d'Etterbeek, pl. d'Ommeganck.
236 Michel, libraire, 20 vol. romans.
237 Meskens, 8 vol. romans.
238 Petitjean, 20 vol. romans.
239 Sa Majesté, planche d'Ommeganck.
240 Idem. 10 vol. Panthéon.
241 Puttaert, artiste, planche d'Ommeganck.
242 De Perceval, 15 vol. Panthéon.
243 Perichon, 10 vol. Panthéon.
244 Perrot, éditeur, 10 vol. Panthéon.
245 Quetelet, 8 vol. Panthéon.
246 Quelus. 20 vol. romans.
247 Le Cape de Reume, 15 vol. Panthéon.
248 Rochard, peintre, 10 vol. Panthéon.
249 Rozez, libraire, planche d'Ommeganck.
250 Le même, album relié.
251 Le même, 10 vol. romans.
252 N***, 12 vol. romans.
253 Rastoul de Mongeot, 20 vol. romans.
254 Louisa Stappaerts, 8 vol. romans.
255 Schoonen, 10 vol. romans.
256 Sacré, rue des arts, 10 vol. Panthéon.
257 Seghers, imprimeur, 10 vol. Panthéon.
258 Van Hasselt, planche d'Ommeganck.
259 Van Moer, album relié.
260 Vanderauwera, 12 vol. romans.
261 Vanderhecht, album broché.
262 Van Maldeghem, album relié.
263 Vanderkolk, planche d'Ommeganck.
264 Van Veerssen, album relié.
265 Vant' Velt, album broché.
266 Wilbrant, planche d'Ommeganck.
267 Weigel, planche d'Ommeganck.
268 Mucquardt, 12 vol. romans.
269 Dierickx chez le bon de Firlandt, album rélié.
270 Le baron de Woelmont, rue Coppens, 10 vol. Panthéon.
271 Dujardin, Mons, 8 vol. romans.
272 Sirault, MARINE EFFET DE LUNE (van Gingelen).
273 Le prince de Croy, 12 vol. Panthéon.
274 J. Defontaine, planche d'Ommeganck.
275 Dussart, (Absolu), 6 vol. romans.
276 De Portemont, notaire, 15 vol. Panthéon.
277 Mme Ve Hanot d'Harvengt, 15 vol. romans.
278 Le Constitutionnel, Mons, pl. d'Ommeganck.
279 N***, MARINE PAR VERBOECKHOVEN.
280 N***, 15 vol. Panthéon.
281 De Joannes, 10 vol. romans.
282 Van Ysendyck, 12 vol. romans.
283 Le bon de Woelmont d'Ambraine, 10 v. Pon.
284 Le bon de Woelmont de Brumagne, CHIENS ET LÉGUMES (Mme Ronner).
285 Melle de Paul de Bachifontaine, 10 v. Pant.
286 De Severin de Bez. 15 vol. Panthéon.
287 Roffiaen, Namur, 12 vol. romans.
288 Le même, 15 vol Panthéon.
289 Mlle Duprez, Tournay, album broché
290 La même, 12 vol. romans.
291 La même, VUE DE MALINES, (par V. Vervloet).
292 La même, album relié.
293 Mlle Ancelle, Anvers, album broché.
294 La même, 12 vol. romans.
295 La même, LA TRICOTEUSE.
296 Vandermersch, Ypres, album relié.
297 Le même, 6 vol. romans.
298 Vandermersch, Ypres, 6 vol. romans.
299 Mucquart, 10 vol. Panthéon.
300 Le même, 12 vol. romans.
301 Clarysse, vicaire, album broché.
302 Daudenaert, lieutenant, album broché.
303 Goetghebuer, 6 vol. romans.
304 Kiessling, 10 vol. Panthéon.
305 Lezaack, album relié.
306 Am. de Bouvines, album relié.
307 Le vte H. Vilain XIIII, pl. d'Ommeganck.
308 Vanderkolk, 6 vol. romans.
309 Van de Casteel de Verbrock, 12 v. Panthéon.
310 Popp, Bruges, 8 vol. romans.
311 Navir, marchand, 12 vol. romans.
312 Mme Ronner, 8 vol. romans.
313 Le colonel Herry, 15 vol. Panthéon.
314 De Crombrugghe, 12 vol. romans.
315 Le comte de Rhuné, 10 vol. Panthéon.
316 Société de la Concorde, TABLEAU DE FLEURS, peint par Huygens.
317 Debbaudt, 6 vol romans.
318 Stevens, 20 vol. romans.
319 De Deker, album broché.
320 Le chevalier Soenens, 10 vol. Panthéon.
321 Le vicomte de Nieulandt. CÔTES DE LA NORMANDIE, tableau, par Cazati.
322 Le Roy, Planche d'Ommeganck.
323 N., album broché.
324 Jules Starck, peintre, 10 vol. romans.
325 Hagen, 12 vol. romans.
326 Van Mol. Anvers, album relié.
327 Le même, 8 vol. romans.
328 Le même, Planche d'Ommeganck.
329 Le même, 20 vol. romans.
330 Le même, 10 vol. Panthéon.
331 Le même, 6 vol. romans.
332 Mlle Praet, Anvers, album broché.
333 La même, 10 vol. Panthéon.
334 Jonghmans, Anvers, 6 vol. romans.
335 Le même, 8 vol. romans.
336 Tessaro, Anvers, 10 vol. Panthéon.
337 Le même, planche d'Ommeganck.
338 Lambin, Ypres, EFFET DE GLACE, PATINEURS.
339 Le même, album broché.
340 Le même, 12 vol. romans.
341 Le même, album broché.
342 Le même, 6 vol. romans.
343 Le même, 5 vol. Panthéon.
344 Van Esch, Louvain, 8 vol. romans.
345 Le même, 12 vol. romans.
346 Le même, 15 vol. Panthéon.
347 Van Even, Louvain, 6 vol. romans.
348 Van Linthout et Ce, Louvain, 20 vol. romans.
349 Les mêmes, 6 vol. romans.
350 Elleboudt, Ostende, 12 vol. romans.
351 Le même, 8 vol. romans.
352 Gaymard, Chimay, 25 vol. Panthéon.
353 Le même, 6 vol. Panthéon.
354 Le même, album cartonné.
355 Le même, 10 vol. Panthéon.
356 Pellegrie, Renaix, album broché.
357 Le même, 12 vol. romans.
358 Le même, 15 vol. Panthéon.
359 Le même, 6 vol. romans.
360 Victor, 8 vol. romans.
361 W. Brown, Bruxelles, 10 vol. Panthéon.
362 Debadts, Bruxelles, planche d'Ommeganck.
363 Mme Champein, 6 vol. romans.
364 De Coëne, 20 vol. romans.
365 Delaveleye, 6 vol. romans.
366 Victor Joly, planche d'Ommeganck.
367 Mayer et Flatteau, 8 vol. romans.
368 Les mêmes, planche d'Ommeganck.
369 Meganck, peintre, planche d'Ommeganck.
370 De Necker, sénateur, album broché.
371 Wap, docteur, à Utrecht, 10 vol. Panthéon.
372 Kannemans, MARINE, par Verboeckhoven.
373 Staumont, Thuin, 12 vol. romans.

Les 176 derniers numéros, c'est-à-dire depuis 374 à 549, ont tous droit à la planche d'Ommeganck.

TABLE DES MATIÈRES

DU XIVe VOLUME.

ORDRE DES PLANCHES.

LE

MOYEN AGE

ET LA

RENAISSANCE.

(AVANT-PROPOS.)



e Moyen Age proprement dit commence dans les ténèbres de la barbarie, à la chute de l'empire d'Occident, en 476, et s'étend, à travers mille révolutions diverses, jusqu'à la prise de Constantinople par Mahomet II, en 1455; la Renaissance, que l'on fait ordinairement remonter à cette dernière époque, et qui ouvre alors une ère nouvelle, se développe avec éclat jusqu'à la fin du xvie siècle.

Cependant ces deux dénominations de *Moyen Age* et de *Renaissance,* inventées pour mieux caractériser les époques intermédiaires qui séparent les temps antiques des temps modernes, sont aujourd'hui employées dans une acception moins explicite et plus générale. On entend surtout par *Moyen Age* la plus belle période de la féodalité, celle qui prend naissance avec le xie siècle, et qui, sous l'influence des croisades et de la chevalerie, donne une physionomie si originale et si pittoresque aux mœurs des nations européennes; on entend par *Renaissance* le grand mouvement des idées qui s'éveillent au milieu du xve siècle, et qui s'attachent avec ardeur aux sciences, aux lettres et aux arts, pour transformer le monde féodal. Nous n'avons donc pas le projet de ramener à un sens plus rigoureux ces deux dénominations, maintenant adoptées dans toutes les langues, et employées tous les jours avec une acception qui s'éloigne peut-être de leur véritable origine et de leur signification primitive.

Nous avons voulu désigner, par *Moyeu Age* et par *Renaissance,* tout l'espace de temps compris entre le xe et le xviie siècle; nous croyons que ces deux mots ne seront obscurs ni amphibologiques pour personne, lorsque nous les appliquerons à une histoire des mœurs et des usages, des sciences et des lettres, des arts et des beaux-arts durant cet intervalle de six cents ans.

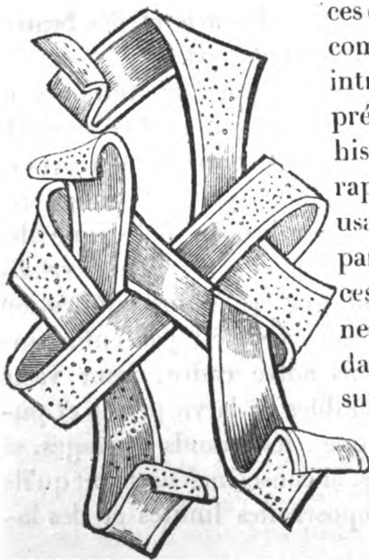
Ce n'est pas que nous pensions pouvoir, toujours et invariablement, prendre pour point de départ ce xie siècle qui fait, en quelque sorte, barrière entre les ténèbres et les lumières; ce n'est pas que nous prétendions suivre, toujours et rigoureusement, l'ordre chronologique des faits jusqu'aux dernières années de ce merveilleux xvie siècle, qui fournirait à lui seul matière à une publication aussi considérable que celle-ci; ce n'est pas enfin que nous espérions enfermer dans notre cadre, assez vaste déjà, tous les détails innombrables de la vie privée et publique des peuples de l'Europe : les grands ouvrages, si largement qu'ils soient conçus, si consciencieusement qu'ils soient exécutés, doivent s'imposer des limites et des lacunes.

Nous n'avons pas à raconter l'histoire politique du Moyen Age et de la Renaissance en Europe, cette histoire, tellement remplie d'événements et de noms, que la mémoire humaine s'arrête épouvantée devant la pensée de les contenir tous; nous avons seulement à peindre l'histoire des mœurs, et surtout celle de l'intelligence, dans la marche progressive et continue de la civilisation durant six siècles. C'est, comme nous le disions tout à l'heure, la vie publique et la vie privée des peuples, principalement

des Français, que nous nous sommes proposé d'étudier, de faire connaître plus fidèlement, et, si l'on peut s'exprimer ainsi, plus intimement qu'on ne l'a fait encore.

Nous n'aurions pas confiance en nos seules forces pour embrasser un sujet non moins vaste que multiple; mais un grand nombre d'écrivains éminents pourront accomplir ce qu'un seul ne saurait exécuter. Il nous a suffi de distribuer le travail entre les mains les plus capables de le faire, et nous avons eu égard, dans cette distribution, aux aptitudes, aux spécialités, si l'on ose encore employer sérieusement cette expression, aux œuvres littéraires de nos collaborateurs. Nons considérons le Moyen Age et la Renaissance comme deux admirables pays peu connus et souvent mal décrits, dont une foule de touristes parcourent seulement les bords, et que peu de voyageurs instruits et intrépides s'aventurent à visiter en détail. Il faut donc demander à ces voyageurs le récit de ce qu'ils ont bien vu et bien observé : les uns faisaient le voyage sous le rapport des mœurs, les autres sous le rapport des arts; celui-ci s'enquérait de l'architecture, celui-là de la peinture; tel n'était préoccupé que du culte et de ses pratiques; tel, de l'organisation politique et sociale; tel, de la vie privée et intérieure. Aucun de ces voyageurs ne s'est peut-être rendu compte de l'ensemble et de la physionomie du pays; mais chacun en a rapporté quelque souvenir fidèle, quelque image vivante, et tous prêteront utilement leur concours à une description générale du Moyen Age et de la Renaissance.

Voilà comment nous avons compris cette histoire, au point de vue des mœurs, comme au point de vue des sciences, des lettres et des arts, qui tiennent si étroitement aux mœurs, qui en procèdent quelquefois et qui les font peut-être. Ainsi, ce sont quatre divisions principales se reliant l'une à l'autre et s'interprétant mutuellement : MŒURS, SCIENCES, LETTRES ET ARTS.



ces quatre grandes divisions qui composent l'ouvrage, il y a une introduction nécessaire, pour présenter, d'une part, les faits historiques généraux dans leurs rapports avec les mœurs et les usages des nations, et, d'autre part, les transformations successives de l'état des personnes en Europe. Le régime féodal, qui s'était établi lentement sur les débris de la législation romaine, et qui ne fut pas, comme l'on crut des écrivains sans savoir et sans critique, le résultat grossier du hasard et de la routine; le régime féodal avait une organisation si forte et si habilement combinée, qu'il domine seul sur toute l'Europe au moyen âge, et qu'il lui survécut même, en restant çà et là enraciné dans les mœurs publiques et privées jusqu'à la révolution française.

Après avoir signalé les faits, tantôt cachés et mystérieux, tantôt éclatants et solennels, qui sont venus modifier la physionomie des peuples, et qui ont réagi de près ou de loin sur leurs mœurs; après avoir montré quelle a été l'influence, quelle a été l'action des mœurs, des usages et des coutumes dans l'histoire de l'Europe, à partir du xe siècle jusqu'à la fin du xvie, nous nous attacherons donc à bien faire connaître l'état des personnes, c'est-à-dire à donner la clef du système féodal. On verra se mouvoir ce grand corps politique, avec ses ressorts, qu'on n'imaginerait pas, au premier aspect, si nombreux, si compliqués et si solides. Les machines qui paraissent les plus simples sont ordinairement celles qui ont demandé à l'inventeur le plus d'efforts de génie; ce sont celles aussi qui ont la plus grande puissance et la durée la plus certaine. Nous tâcherons donc de faire comprendre la société telle qu'elle était alors sous l'empire du fief, du servage et de la commune.

Munis de ces enseignements préliminaires et indispensables, nous abordons ensuite l'histoire particulière des mœurs, et cette histoire se classe d'elle-même dans trois catégories distinctes : les mœurs religieuses, les mœurs publiques et les mœurs privées.

Introduisons-nous d'abord à la cour des évêques et des hauts suzerains de l'Église; pénétrons dans les cloîtres, dans les ermitages; assistons aux cérémonies du culte, aux processions, aux pèlerinages; étudions la liturgie et même la théologie scolastique; interrogeons les ordres monastiques, leurs caractères, leurs vertus et leurs vices; ne dédaignons pas les superstitions et les croyances populaires, parfois si touchantes et si poétiques, toujours si bizarres et si naïves. Quelle variété de scènes et de tableaux! Ici, le lugubre appareil d'une excommunication ou d'un jugement de l'officialité; là, l'élection d'un abbé, la réunion d'un synode ou d'un chapitre conventuel; ici, la quête du couvent, la vente des indulgences et des reliques; là, ces étranges épisodes de la vie cléricale, la fête des Anes, la fêtes des Fous. Enfin, nous constatons à chaque instant la profonde perturbation que jetèrent dans les mœurs religieuses deux grandes crises sociales d'une nature bien opposée : les croisades au moyen âge, et la réforme à la renaissance.

Les mœurs publiques furent également bouleversées par les croisades et la réforme, qui remplissent en quelque sorte le moyen âge et la renaissance. Les croisades ouvrent le champ à la chevalerie; la réforme aux idées, à l'intelligence humaine. C'est la chevalerie qui rayonne dans tout le moyen âge; c'est la chevalerie qui répond aux plus généreux sentiments ou qui leur fait appel; c'est la chevalerie qui proclame ce principe fécond en grandes choses : *noblesse oblige,* et qui instruit les nobles à *bien faire.* Voyons quels sont les *bienfaits* des nobles; suivons ces nobles dans leurs châteaux, où ils reçoivent les hommages et les redevances de leurs vassaux; suivons-les chez leur suzerains, chez les princes et chez les rois, auxquels ils rendent le service féodal; suivons-les dans les camps, dans les expéditions aventureuses, lorsqu'ils se sont mis à la tête d'hommes d'armes et de milices qui marchent sous leur bannière ou leur pennon : ici, des combats de géants, des batailles de démons; et partout, au milieu du sang et du carnage, la stricte observance des lois de la chevalerie : là, des tournois, des pas d'armes, des joutes, des duels : toujours, en paix comme en guerre, le son des trompettes, l'éclat des blasons, le bruit des armures. Que de spectacles imposants et magnifiques! trêves de Dieu, combats judiciaires, fêtes et pompes, festins et galas, cours plénières!

La noblesse et la chevalerie sont comme les enchanteresses de ces époques merveilleuses qui parlent si vivement à l'imagination.

Puis, aux mœurs publiques des classes nobles, opposons les mœurs publiques des classes inférieures, surtout dans les villes : ce sont les bourgeois et les marchands qni s'associent en communes, en corporations, en confréries ; marchands et bourgeois ont aussi leurs priviléges, leurs droits et leur hiérarchie féodale ; dans les cérémonies, entrées de rois et de reines, processions et *montres* solennelles, tel corps d'état a sa place marquée avant l'autre, suivant l'habitude et la tradition ; dans les corporations, l'apprenti n'arrive que par degrés à passer maître ; ces corporations réglementent le commerce ou plutôt la marchandise, et la sauvent des effets désastreux de la concurrence aveugle, de la mauvaise main-d'œuvre et du capital accumulé sur une seule tête. Si les nobles sont seigneurs dans leurs terres, les bourgeois sont seigneurs dans leurs cités : ils administrent la police et la justice ; ils font la guerre aux malfaiteurs et aux vagabonds, car les villes du moyen âge ont une certaine partie de leur population reléguée dans un quartier spécial et soumise à des lois exceptionnelles : les ribauds dans leurs clapiers, les juifs dans leur juiverie, les truands, gueux et bohémiens, dans leurs cours des miracles.



Les mœurs de la vie privée ne sont pas moins curieuses à décrire : il faut les aller observer dans les châteaux, dans les villes et dans les campagnes, c'est-à-dire chez les nobles, chez les bourgeois et chez les *rustiques*. Dans les châteaux, c'est une imitation plus ou moins brillante de la vie des cours princières ou royales, c'est une espèce de royauté qui s'entoure de cérémonial et d'étiquette ; le seigneur, le comte, le baron ou le simple sire, a ses gens d'armes, ses écuyers, ses pages, son chapelain ; du haut de son donjon toujour ds prêt à s'élancre comme un aigle de son aire ; il se fait craindre par ses ennemis, respecter par ses sujets, aimer par ses serviteurs ; il se met tour à tour en guerre, en chasse et en fête. Dans les villes, bourgeois et marchands vivent renfermés, silencieusement, obscurément, au milieu de leur famille ; ils ne s'occupent que de leur négoce, ils n'aspirent qu'à grossir leur patrimoine et leurs rentes, à devenir les bienfaiteurs de leur paroisse, et à faire une bonne mort qui assure la place de leur corps dans le charnier de quelque église ou couvent, comme la place de leur âme dans le paradis. Dans les campagnes, les *rustiques* seraient heureux de leur existence laborieuse et dépendante, si la corvée, la guerre, et surtout la guerre civile, ne venaient pas les troubler sans cesse au sein de leur repos. Quant à la vie des femmes, elle est presque partout séparée de celle des hommes ; elle se concentre dans les soins du ménage, dans l'éducation des enfants, dans l'intérieur de la famille ; elle se passe à l'ombre, si l'on peut lui appliquer cette expression, excepté quand les fêtes publiques lui fournissent une rare occasion de paraître au grand jour. La galanterie ne se montre guère que dans les cours, et encore n'est-elle qu'un respectueux témoignage d'admiration et de dévouement à l'égard du sexe qui fait de l'amour l'aiguillon de la bravoure et des vertus chevaleresques.

En retraçant les détails variés et si pittoresques de la vie de nos ancêtres, nous aurons à raconter leurs divertissements, leurs jeux, leurs exercices ; nous nous arrêterons avec complaisance sur la chasse, la vénerie et la fauconnerie, la plus chère occupation de la noblesse, lorsqu'on ne guerroyait pas. Nous ne laisserons pas de côté ce qui concerne la nourriture, et ce ne sera pas le moins intéressant de cet ouvrage.

Mais on ne connaîtrait qu'imparfaitement les mœurs des peuples du moyen âge et à la renaissance, si l'on ne connaissait pas l'état des sciences, des lettres et des arts durant ces deux périodes de temps : nous devons faire l'histoire chronologique et comparée de chaque science, de chaque branche de la littérature, de chacun des beaux-arts en particnlier.

Les sciences philosophiques nous mèneront à l'examen de la scolastique, à la description des universités et des écoles, à la peinture de la vie turbulente des écoliers ; les sciences mathématiques aboutiront aux sciences occultes ; l'astronomie tient à l'astrologie comme la chimie à l'alchimie ; les découvertes et les inventions surabondent dans ces temps d'efforts intellectuels : si l'on ne trouve pas le grand-œuvre, si l'esprit se perd dans les erreurs de la démonologie, on invente le feu grégeois et la poudre à canon. L'art militaire doit à ces deux merveilleux secrets une métamorphose à peu près complète, comme l'art nautique doit son extension à la boussole. On verra combien la navigation influe sur les sciences géographiques et astronomiques, sur le commerce, sur les arts en général ; toutes les sciences ainsi que tous les arts appelleront notre attention sur leur origine et sur leurs progrès, notamment la médecine et la chirurgie : celle-ci fort ingénieuse et très-expérimentée avant la découverte de la circulation du sang, avant l'étude avouée de l'anatomie pratique ; celle-là tout empirique, et néanmoins s'attaquant en face aux épidémies, aux pestes, aux lèpres, qui décimaient la population et qui couvraient l'Europe de ladreries, d'hôpitaux et de fondations de bienfaisance.

L'histoire des littératures au moyen âge et à la renaissance fournirait à elle seule le sujet d'un ouvrage immense ; le plus difficile de notre tâche sera donc de savoir nous borner, et de savoir choisir. La formation des langues nationales pour la France et pour les différents pays de l'Europe ne remonte pas au delà du XIe siècle ; alors les poëtes commencent à façonner ces langues naissantes ; les troubadours dans le Midi, les bardes et les trouvères dans le Nord : c'est l'époque des longs romans de guerre et d'amour, des épopées de chevalerie et de croisades. De ces romans à la chronique, et de la chronique à l'histoire, il n'y a que quelques transitions d'époque et de goût littéraire. Les jongleurs, à l'instar des rapsodes de la Grèce homérique, s'en vont de château en château, de ville en ville, de foire en foire, colportant des récits romanesques, des fabliaux, des lais et des chansons. Les esprits les plus éclairés se prennent de passion pour les lettres et pour l'art de *bien dire* : les *Puys* et les *Chambres de rhétorique*, qui sont le germe des académies, se fondent et s'illustrent.

La poésie, dans chaque littérature, est déjà digne de sa noble mission, et compte déjà des œuvres remarquables, lorsque l'art oratoire, celui de la chaire, comme celui du barreau, bégaye encore, et ne prête à ses inspirations qu'une forme triviale ou ampoulée. C'est le théâtre qui doit créer l'art oratoire; le théâtre, dont les premiers essais sont aussi des bégayements, et qui se traîne d'abord grossièrement entre les oripaux des mystères et des farces; le théâtre, qui parlera bientôt aux esprits et aux cœurs autant qu'aux yeux.



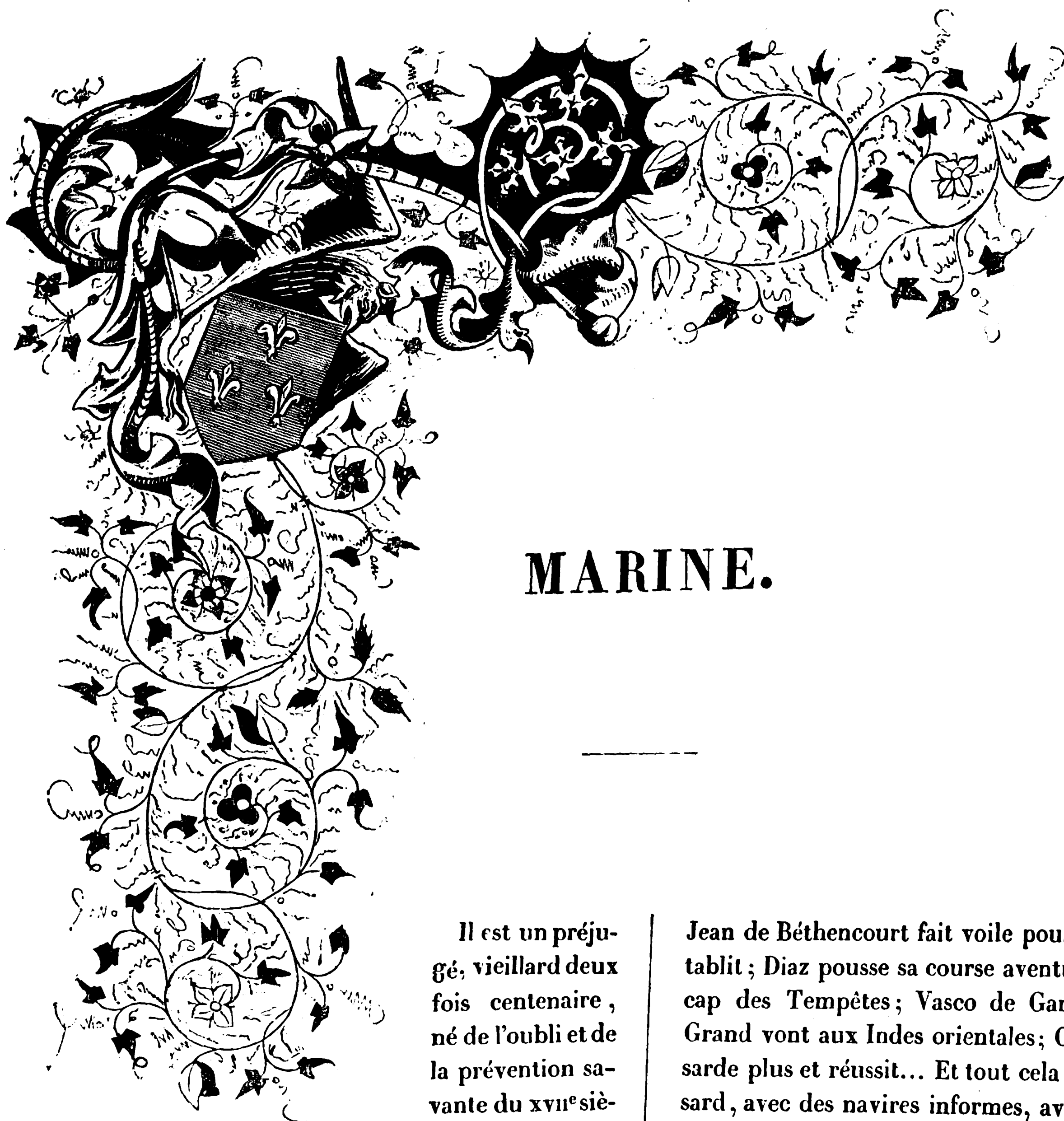
Quel est le livre qui nous ait jusqu'à présent offert l'histoire et la représentation des beaux-arts? Est-il une encyclopédie qui nous apprenne ce que furent l'architecture, la sculpture, la peinture, la céramique, la métallurgie, etc., pendant six siècles auxquels nous devons nos admirables monuments et les richesses de nos musées? Ce sont les musées, ce sont les monuments eux-mêmes qui nous montrent ce que les beaux-arts ont été au moyen âge et à la renaissance. Il n'y a pas de livre sur ce magnifique sujet, qui est comme éparpillé dans une foule de livres. Nous allons passer en revue les beaux-arts à partir du XIe siècle : l'architecture religieuse, élevant des églises, des abbayes et des *charniers;* l'architecture civile, construisant des hôtels et des maisons; l'architecture militaire, fortifiant des châteaux et des villes; la sculpture, ornant et complétant tous les arts par ses ouvrages en terre, en pierre, en marbre, en bronze, en bois, en ivoire, etc.; la peinture, commençant par la mosaïque et les émaux, concourant à la décoration des édifices par les vitraux peints et par les fresques, *historiant* des manuscrits, avant d'arriver à sa plus haute expression : l'art des Giotto et des Raphaël, des Schoengauer et des Albert Durer; la gravure sur pierre et sur métal, à laquelle il faut rattacher la gravure en médailles et la glyptique; la gravure, qui procède des arts du dessin, et qui, après s'être essayée à *tailler* des cartes à jouer et à buriner des nielles d'orfévrerie, évoque tout à coup cette invention sublime, mère de la Réforme et de la Renaissance : l'imprimerie.

Tous les arts ne composaient alors qu'une seule et même famille : celle de l'Art; ils se tenaient l'un à l'autre, ils s'aidaient l'un par l'autre, ils se communiquaient fraternellement leurs inspirations et leurs influences. Alors, selon l'occasion, l'architecte devenait statuaire; l'orfévre, armurier et graveur : le peintre, émailleur et verrier : Léonard de Vinci fortifiait des villes; Benvenuto Cellini fondait et pointait des canons; Bernard Palissy devinait la geologie en moulant ses *rustiques figurines*. Cette union des arts ou plutôt cette universalité de l'art se montrait dans les moindres détails du mobilier et de l'ameublement : le pot de grès le plus grossier avait une forme gracieuse, élégante ou commode; le plus chétif instrument de ménage était agréable à l'œil; les outils se recourbaient en griffons et en serpents; un marteau de porte se rehaussait de ciselures délicates. Et pourtant l'architecte ne s'intitulait que MAITRE DES ŒUVRES OU MAÇON; le statuaire et le peintre se contentaient du titre d'*imagiers* et d'*enlumineurs!* Le principal caractère de l'artiste, comme de l'art, était alors la naïveté, la foi.

Ce sont donc les diverses expressions de l'art du moyen âge et de la renaissance que nous nous proposons d'apprécier. L'art se développe à travers les métiers les plus infimes et les plus obscurs; la poterie, par exemple, ou la céramique, enfante des hommes de génie; les fabriques de Faenza et de Limoges demandent des *cartons* à Raphaël et à Jules Romain; Israël de Mecken et Zoan Andrea consacrent leur burin à préparer des joyaux de femme, des modèles de broderie; le Rosso et le Primatice président à des travaux de serrurerie et de menuiserie; Jean Goujon et Germain Pilon font des lits et des bahuts, des chaises et des escabeaux. L'art est partout, répétons-le, à ces époques si peu connues et si dignes de l'être; nous le retrouvons ingénieux, hardi et original, dans toutes les circonstances de la vie publique et privée de nos devanciers, à quelque profondeur que nous fouillions le sol de l'archéologie moderne. N'est-ce pas enfin la vraie histoire de l'art, que celle de ses origines, de ses traditions et de ses chefs-d'œuvre?

Tel est le plan gigantesque d'un ouvrage qui se refuserait aux tentatives d'un seul écrivain, mais qui sera le résultat des efforts combinés de l'élite des savants et des littérateurs français. Cet ouvrage, ainsi que les églises gothiques qui sont l'œuvre monumentale de plusieurs générations, devra sa solidité et sa grandeur littéraires au concours de tant d'ouvriers habiles. Mais nous espérons qu'il ne demeurera pas inachevé, à l'instar de la cathédrale de Cologne; nous espérons même que, dans deux ans, notre main pourra inscrire sur le frontispice du monument élevé sous nos yeux par la science et le dévouement de tous : LE MOYEN AGE ET LA RENAISSANCE.

PAUL LACROIX (BIBLIOPHILE JACOB).



MARINE.

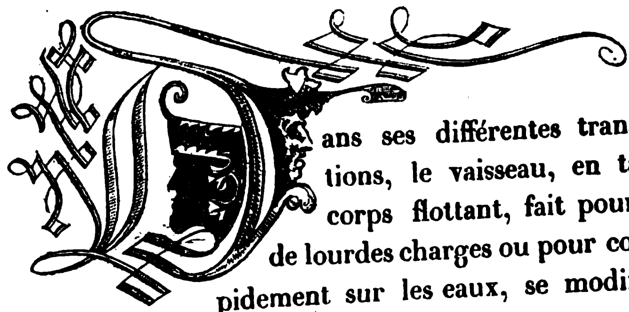
Il est un préjugé, vieillard deux fois centenaire, né de l'oubli et de la prévention savante du XVIIe siècle, vieillard entêté et fort respecté pour son grand âge, qui veut qu'antérieurement aux créations de Colbert, la Marine soit restée ensevelie dans les langes d'une longue et pénible enfance. A l'en croire, l'art des constructions navales aurait marché au hasard pendant une douzaine de siècles, ou plutôt il aurait rétrogradé, se bornant à donner l'essor à de pauvres bateaux de pêche, à de frêles barques de cabotage ; à l'entendre, tout alors aurait été obscurité, confusion, barbarie : la loi inintelligente se serait montrée sans prévoyance, la navigation aurait été incertaine et sans audace, le matelot n'aurait connu pour discipline que sa volonté brutale ou le joug oppresseur d'un tyran capricieux.

Est-il vrai qu'au moye âge le navire fut à peine l'embryon du vaisseau de ligne qui porta glorieusement le pavillon de Du Quesne ou celui de Ruyter? Est-il vrai que la navigation fut timide, que l'art de construire fut sans règles, et la loi sans sagesse? Le simple bon sens dit qu'il ne peut pas en avoir été ainsi.

De rudes combats ensanglantent les eaux de la Méditerranée pendant les luttes enfantées par les rivalités actives des peuples riverains de cette mer ; des expéditions commerciales enrichissent les nations maritimes ; les croisades, durant plus de deux siècles, emportent tout l'Occident vers l'Orient ; nos Dieppois descendent à la côte de Guinée ; Jean de Béthencourt fait voile pour les Canaries, où il s'établit ; Diaz pousse sa course aventureuse jusqu'au delà du cap des Tempêtes ; Vasco de Gama et Albuquerque le Grand vont aux Indes orientales ; Christophe Colomb hasarde plus et réussit... Et tout cela se fait comme par hasard, avec des navires informes, avec une marine sans organisation, avec des mariniers ignorants!

Qui a pu le croire, et qui a pu le dire? A-t-on pu supposer que le peuple qui bâtit le Parthénon, construisit seulement de petits navires mal conformés? qu'au temps où l'on faisait Sainte-Sophie, Saint-Marc, les admirables églises et les castels du moyen âge, on ne savait pas faire de beaux et de grands vaisseaux?

L'architecture civile et l'architecture navale ont toujours marché parallèlement et du même pas. Simple, quand l'architecture civile était simple, l'architecture navale fut magnique et fastueuse quand sa sœur devint fastueuse et magnifique. Tant que l'habitation de l'homme resta modeste, étroite, faite de troncs d'arbres et de terre battue, le navire ne se développa point : radeau ou tronc creusé pour des navigations prochaines sur les petits cours d'eau. Quand la maison grandit, c'est-à-dire quand le bien-être et le luxe prirent naissance, quand le commerce s'établit par l'échange et les relations plus ou moins lointaines, le navire grandit aussi, tour à tour selon le besoin, logis pauvre et resserré, demeure élégante et riche, où l'amour s'établit, comme dans un palais, au milieu de chambres somptueusement décorées et de jardins parfumés, ou bien château fort, aux remparts crénelés, aux plates-formes élevées, aux meurtrières ouvertes : ville de guerre que le vent poussait vers d'autres châteaux forts, gardiens de la terre.



Dans ses différentes transformations, le vaisseau, en tant que corps flottant, fait pour porter de lourdes charges ou pour courir rapidement sur les eaux, se modifie très-peu; mais sa décoration extérieure change comme celle de la maison, du palais ou de la forteresse. Ses fenêtres, ses portes, sa poupe, les murailles de ses châtelets, empruntent leurs ornements aux murs, à la façade, aux portes, aux fenêtres des habitations fondées dans les villes. Le plein cintre, les colonnes, les arcades; les peintures imitant la mosaïque, inapplicable aux constructions navales; les sculptures qui reproduisent, avec la figure humaine, les feuilles variées, les fruits et les animaux bizarres; l'ogive, les colonnettes en faisceaux; les ornements capricieux, les consoles à masques fantastiques, les allégories, les devises, les armoiries, les blasons taillés dans le bois et enrichis des couleurs héraldiques; enfin les mille fantaisies de l'art concourent à l'ornement du navire en même temps qu'à celui de l'église, de la citadelle et de l'hôtel. Le navire appartient-il à un armateur économe ou à une compagnie de marchands qui ne peut guère donner au luxe de la décoration, le vaisseau est simple dans ses œuvres hautes, comme la maison du petit bourgeois ou de l'artisan. Si quelque parure y est admise, c'est seulement dans la chambre où les passagers nobles et puissants par la fortune loueront leurs places pour un voyage. Le vaisseau est-il celui d'un grand seigneur, d'un haut baron ou d'un roi, l'architecture lui est prodiguée; l'or brille partout, la peinture couvre ce qui, des parois du Thalamus, du Paradis et des autres chambres, n'est pas caché par les belles étoffes : c'est le palais fortifié qui va faire voile avec ses bretêches, ses machines de guerre et tout l'appareil somptueux d'un logis royal.

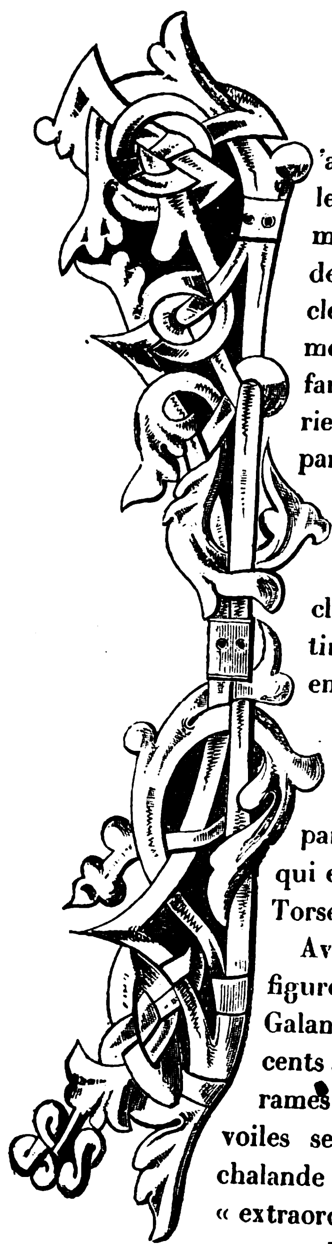
Sous ce rapport, la marine du moyen âge continue les marines antiques, qui avaient des navires pour Ptolémée Philopator, Hiéron, Cléopâtre, Tibère, pour les courtisanes et les voluptueux de Baïa et de Ravennes, comme pour le petit trafiquant de la mer d'Ionie et le pêcheur du rivage ligurien. Ce n'est pas là que se borne le rapprochement.

L'antiquité avait eu deux grandes familles de navires : les *vaisseaux longs,* qu'emportait la rame ou la voile, quelquefois toutes deux ensemble; les *vaisseaux ronds,* qui ne s'aidaient que de la voile et du vent. Le moyen âge suit cette tradition, qu'il transmet à l'époque de la renaissance, où elle ne s'arrêtera pas. Il a la famille des Galères et celle des Vaisseaux ou nefs. La galère mourra un jour, mais pour ressusciter bientôt. Une machine remplacera les bras des rameurs; un agent nouveau, aussi puissant que terrible, se substituera à la force et à la volonté de la chiourme. Cette transformation de la galère est entrevue au XVIe siècle, mais son moment n'est pas venu. Il viendra, et le courbache du comite se brisera dans sa main de fer, et de pauvres esclaves chrétiens ou maures ne rameront plus sous le bâton. La roue ou l'hélice fonctionnera au lieu de la rame, la vapeur au lieu de la chiourme. Les rames se brisaient, la machine se rompra; la chiourme se révoltait, la chaudière éclatera. Ce sera encore la galère, la galère plus parfaite, mais plus dangereuse; la galère plus rapide qu'au moyen âge, mais qui s'arrêtera au dernier jet de sa flamme, à la première convulsion imprévue de sa vapeur.

Comme la famille des vaisseaux longs de l'antiquité, celle des galères du moyen âge se partage en variétés nombreuses. La galère grande, forte et cependant rapide, reçoit, dans les mers qui baignent l'empire grec, le nom significatif de *Dromon* (coureur). Théodoric, au Ve siècle, ordonne à Abundatius, capitaine de ses gardes, de faire construire mille dromons, qui défendront la côte d'Italie ou lui apporteront du blé. Pendant le IXe siècle, Léon le Sage donne à son fils des préceptes militaires, et parmi les recommandations qu'il lui fait, au chapitre de la marine, il lui conseille l'armement de dromons ordinaires à cent rames au moins, les rames rangées en deux étages se recouvrant dans toute leur longueur, et chaque étage ayant cinquante rames, vingt-cinq à droite, vingt-cinq à gauche du navire. Le dromon à cent rames n'est pas le plus grand. Léon veut que l'empereur, ou le préfet de la flotte qui le remplacera, monte un dromon plus long, plus large, ayant dans ses deux étages plus de cent rames, et, à cause de cela, ayant plus de vitesse; ce navire royal ou prétorial devra être de l'espèce de ceux que l'on construit en Pamphilie, et que, pour cette raison, l'on nomme Pamphiles. A la flotte des dromons, seront attachés, comme porteurs d'avis, navires de garde et de découvertes, quelques petits dromons à un seul étage de rames, de ceux qui reçoivent particulièrement le nom de Galères (*Galàias*).

Au XIIe siècle, les choses sont un peu changées : le Dromon est le géant de la famille des navires à rames; le Galion, la Galeïde, qui plus tard se nommera Galiote, en est le plus petit; la Galère proprement dite est un petit dromon à deux rangs de rames. Richard Cœur-de-Lion rencontra, le 8 juin 1191, près de la côte de Syrie, un dromon sarrasin qui, ses voiles enflées et ses longues rames battant la mer bouillonnante, volait vers Acon, assiégé par les infidèles. Ce dromon était le plus grand, le plus beau, le mieux armé qui courût les océans. Les Anglais s'étonnent à sa vue : ils admirent sa construction, dans laquelle tout annonce la solidité; ils remarquent son armement, sa large voilure, ses mâts élevés et au nombre de trois, et ses vastes flancs, dont l'un est peint d'une couleur verte, quand l'autre est recouvert d'une couleur jaune, brillante comme l'or. Richard ordonne à ses galères d'entourer le colosse et de s'en emparer. Les galères obéissent. Le dromon est investi de toutes parts. Les Anglais approchent; les traits se croisent en l'air et s'abattent comme la grêle dans les deux camps, « où l'on combat à l'ombre. »

Le dromon fuit à tire d'aile ; mais le vent tombe, mais le nombre des rameurs diminue, parce que les flèches heureuses des chrétiens en ont tué ou blessé beaucoup : le signal de l'abordage est donné alors. Les galères resserrent le cercle fatal dans lequel elles vont étreindre le dromon ; tous les éperons s'avancent pour s'attacher à la carène sarrasine ; l'Arabe fait d'inutiles efforts pour arrêter l'ennemi ; il jette en vain sur le pont des galères le feu grégeois renfermé dans des flacons qui se brisent, les serpents dont sont remplis des vases de terre ; rien ne ralentit l'ardeur des Anglais. Lancés par un dernier effort des rames, ils arrivent comme des carreaux que jette la baliste, et percent du *Calcar* aiguisé la flottaison du dromon, bientôt gagné par les eaux de la mer, sous laquelle il s'abîme, combattant encore. (Mathieu Pâris, *Hist. major,* fol. 163. — Galfrid Winesalf, chap. XLII.)



'ai nommé le Pamphile. Pendant le IXe siècle, il est inférieur au dromon, bien qu'il ait généralement deux rangs de rames ; au XIVe siècle, il n'a plus qu'un rang de rames, comme tous les navires de la famille des galères, et il est inférieur à la galère. Au XVe siècle, le pamphile disparaît.

La Taride est une variété de la galère marchande, que les Génois accréditent au XIIIe siècle par leur marine de Constantinople. Marin Sanuto Torsello en recommande l'usage au pape Jean XXII, vers le commencement du XIVe siècle. Taride est un nom nouveau imposé par Gênes à un navire à rames qui était connu auparavant, selon Torsello, sous le nom de Galata.

Avec le Dromon et le Pamphile figurent, au Xe siècle, la Chélande, Galandre ou Sélandre, qui, trois cents ans plus tard, aura perdu ses rames et sera devenue bâtiment à voiles seulement. Ditmar définit la chalande : « Un navire d'une longueur « extraordinaire, d'une grande vitesse, « ayant deux étages de rameurs et « cent cinquante hommes d'équipage. » L'Huissier, qui doit son nom à un huis ouvert à sa poupe, sous la flottaison, est contemporain du Dromon, de la Chélande et du Pamphile. Il sert essentiellement au transport des chevaux, qu'on embarque par sa porte, comme plus tard, dans certains navires du Nord, on embarquera le sapin par un sabord de charge, huis qu'on calfatera lorsque le chargement sera achevé. La Chélande mêle ses formes à celles de l'Huissier ou à celles du Pamphile, et Constantin Porphyrogénète, dans l'énumération qu'il fait des forces réunies pour l'expédition contre la Crète, en 949, nomme, avec les Huissiers, les Chélandes et les Pamphiles, les Chélandes-Huissiers et les Chélandes-Pamphiles.

Au reste, le moyen âge n'imagine pas ces constructions où se fondent les formes et les avantages de deux navires d'une même famille ou de familles différentes ; l'antiquité lui a donné l'exemple de cette fusion, et nous savons qu'Octavia fit présent à son frère de quelques Phasèles-triériques, navire procédant de la Trière ou Galère et du Phasèle, bâtiment de charge.

Dans cette liste des bâtiments qui, de la galère, ont la longueur, très-grande relativement à la largeur, et l'appareil des rames, je ne dois point oublier les Chats ou Chattes, dont Guillaume de Tyr, à propos d'un fait qui se rapporte à l'an 1121, dit que c'étaient des navires éperonnés, plus grands que les galères, et ayant cent rames, maniées chacune par deux hommes ; je ne dois point oublier les Bucentaures, variété de grandes galères, nommée dans un décret du sénat vénitien, à la date du 30 décembre 1337. La Sagette, ou Saïtie (Flèche), dont le nom dit assez que c'était un bâtiment rapidement entraîné pas ses avirons, est inférieure à la galère. Elle a douze ou quinze rames de chaque côte, au XIIe siècle, et joue le rôle qu'aux XIIIe, XIVe, XVe, XVIe et XVIIe siècles, joueront le Baliner, ou Barinel, et le Brigantin. La Galiote, la Fuste, le Brigantin, la Frégate, sont, au XVe et au XVIe siècle, les diminutifs de la galère, qui s'appelle Galéace quand elle est grande, grosse, fortement armée, et mue par un grand nombre de rames, rangées trois par trois sur un seul banc, ou par vingt-six rames seulement, de chaque côté, mais vingt-six rames longues et lourdes que manœuvrent six ou sept hommes assis sur un même banc, et agissant tous ensemble sur le manche ou giron de la rame. (*Fig. 1, pl. 1re.*)

Je n'ai pas nommé tous les individus de la famille des galères ; je n'ai rappelé que les plus importants, pour ne pas grossir inutilement cette nomenclature ; je ne citerai aussi que les principales variétés du vaisseau rond.



a Nef proprement dite est le chef de cette famille grave qui ne va qu'à la voile, et dont quelques membres seulement admettent parfois la rame. Au Xe siéle, les Sarrasins ont de très-grands et très-lourds navires que, selon l'empéreur Léon, ils appellent Cumbaries ou Gombaries. Les Vénitiens adoptent ce gros vaisseau de charge, et Sagornino, le chroniqueur, dit qu'en 936 Venise arma trente-trois gombaries. La Coque figure dans tous les armements im-

portants, du XII[e] à la fin dn XV[e] siècle. Son nom teuton, selon l'expression de Pierre de Duisbourg (*Chronique de Prusse*), nous apprend qu'elle était ronde, large de l'avant et de l'arrière, courte, haute sur la mer et tirant beaucoup d'eau. Les documents du Nord disent que les Normands se servaient beaucoup de la coque, avant même la conquête de l'Angleterre. Villani affirme que, par les Bayonnais, s'introduisit pour la première fois l'usage de la coque dans la Méditerranée, en 1304. Avant les coques, les Scandinaves avaient eu les Dragons et les Serpents (*Drakkar, Snekkar,* Esnèkes, Ilnachïes, etc.), à la fois navires de charge et de guerre, allant à la voile et à la rame, que j'aurais nommés parmi les navires de la famille des galères s'ils avaient été construits d'après le même principe qu'eux.

En même temps que la coque, on voit un grand navire dont le nom, défiguré par les auteurs, paraît devoir être le vénitien : *Buzo* (ventru). Les Génois l'appelaient *Panzono* (qui a un gros ventre), et les Provençaux *Busse*. C'était un bâtiment très-large, aux flancs développés, bien assis sur l'eau, et capable de porter de lourds fardeaux. Au rapport de Mathieu Pâris, Richard I[er], dans la flotte qui l'emportait à la Terre Sainte, avait treize busses, dont l'historien, pour faire comprendre qu'elles étaient grandes, se contente de dire qu'elles étaient « voilées d'un triple déploiement de voiles, » ou autrement, qu'elles avaient trois mâts. En quoi la busse différait-elle de la nef? Je n'en sais rien ; ce qu'il y a de certain, c'est que les deux navires avaient des caractères particuliers, assez marqués pour qu'on fit des vaisseaux procédant de la nef et du buzo, et que l'Italie nommait *Buzo-Navi*. Le grand statut vénitien de 1255 les mentionne avec les busses et les nefs ordinaires. Comme les nefs et les busses communes, les busses-nefs avaient deux mâts et portaient des voiles latines.

Grâce à la *Charente* et au Carraquon de François I[er], grâce aux galions d'Espagne, qui, suivant un dicton populaire, revenaient éternellement d'Amérique enflés de l'or du Pérou, les noms de la carraque et du galion sont connus de tout le monde. La carraque fut, dès le quatorzième siècle, un navire grand, gros, et différant de la nef par certains détails de construction qui nous restent cachés. En 1545, François I[er] avait en Normandie une carraque si richement décorée, si haute de ponts et de châteaux, si bien armée, qu'on la nommait par excellence la Grande-Carraque, ou, par imitation de l'augmentatif italien, le Carraquon. Ce superbe navire allait recevoir avec la bannière de France celle de l'amiral Claude d'Annebaut, nommé commandant d'une flotte « ordonnée » pour combattre les Anglais; tout s'apprêtait au havre de la Ville Françoise ; l'armée se réunissait sous le cap de Caux; on s'apprêtait à lever l'ancre et à livrer au vent les voiles peintes de couleurs variées ou chargées des armes et blasons de leurs capitaines. Le roi voulut visiter sa flotte. Il se fit porter de Honfleur au mouillage de ses vaisseaux. Une cour nombreuse de gentilshommes et de nobles dames le suivait. C'était à bord du Carraquon que se rendait François I[er]. D'Annebaut l'attendait, et avait fait préparer une collation pour recevoir ses illustres visiteurs. Les instruments de musique sonnaient; le canon joyeux se faisait entendre; déjà les pages apportaient les vins et les friandises. Le roi admirait le bel ordre de cette grande machine de guerre qui, le lendemain, devait, avec ses cent pièces de bronze, foudroyer les nefs et les carraques d'Angleterre. Tout à coup des cris partent de l'avant : « Sauvez le roi! Dieu nous garde, voici l'incendie! A l'aide, le feu est à bord! » Le feu s'était déclaré, en effet, dans les cuisines, et déjà tout le château d'avant était en flammes. Le gréement flambait aussi, et les secours étaient impuissants. Les embarcations de tous les navires accouraient, plutôt pour sauver la cour, l'équipage et les choses précieuses que pour sauver le Carraquon. Au bout de quelques heures, il ne restait plus, d'un magnifique vaisseau de huit cents tonneaux, qu'une carène à demi consumée, et, sur le rivage, les cadavres de quelques hommes tués par les boulets que lançaient les canons pendant que brûlaient les batteries.

La perte du Carraquon, pendant une fête, la veille d'un combat, fut la cause d'un grand deuil dans la flotte et à l'hôtel du roi ; on en tira de mauvais présages pour l'avenir de la campagne navale qui commençait par un si cruel désastre; les augures furent heureusement démentis par l'événement. D'Annebaut battit les Anglais à l'île de Wight.

Sous Louis XII, la *Charente* eut, entre toutes les carraques de France, une renommée de force et de beauté, balancée à peine par celle que justifiait si bien la nef *Marie-la-Cordelière,* cette merveille des chantiers armoricains, donnée à la France par sa bonne reine Anne de Bretagne. « La *Charente,* dit Jean d'Auton, qui l'avait vue dans la « Méditerranée, étoit armée de douze cents hommes de « guerre, sans les aides, de deux cents pièces d'artillerie, « desquelles il y avoit quatorze à roues » (c'étaient les fortes « pièces) « tirant grosses pierres et boulets serpentins. » « Elle était « avitaillée pour neuf mois et avoit voile tant « à grê » (elle était si bonne voilière), « qu'en mer n'étoient « pirates ni écumeurs qui devant elle tinssent vent. »

A la fin du XVI[e] siècle, les carraques de Portugal, faites pour le négoce, avaient dépassé de beaucoup en grandeur la *Charente* et le Carraquon de 1545. « Ces carraques, » dit le père Fournier, jésuite, qui s'était adonné aux choses de la marine et avait vu beaucoup de navires, « sont ordinairement du port de quinze cents à deux mille ton« neaux, voire plus ; de sorte que ce sont les plus grands « vaisseaux du monde, à ce qu'on estime, et ne peuvent « naviguer à moins de dix brasses (cinquante pieds) « d'eau... Ces grandes carraques ont quatre ponts ou éta« ges, et en chascun étage, un homme, tout grand soit-il, « s'y peut promener sans toucher de la tête au pont ou « tillac, voire s'en faut plus de deux pieds. La poupe et « la proue sont plus hautes que le tillac (supérieur) « de plus de trois, voire quatre hommes, de sorte qu'il « semble que ce soient deux châteaux élevés aux deux « bouts; et y peut avoir trente-cinq ou quarante pièces « de canon de fonte verte... et leur canon est du poids de

« quatre à cinq mille livres. Le moindre est de trois mille. « Outre cela, il ne laisse d'y avoir quelques petites pièces « comme espoirs et pierriers qu'ils mettent dans les hunes.... « Ils ne vont que pour marchandises, jamais pour la « guerre.... Les hommes qui entrent en ces carraques sont « au moins six cents et au plus treize cents.... dont sept à « huit cents soldats. »

Le Galion fut, dans l'origine, un vaisseau hybride, produit d'une fusion faite de la nef avec la grosse galère. C'était, à le bien prendre, une nef allongée et plus étroite du fond et des flancs qu'une nef ordinaire. Quelques galions allaient à la rame, mais c'était le très-petit nombre. Les Vénitiens avaient un galion à rames, en 1750, dans la flotte qui alla chercher les Turcs devant l'île de Chypre. La poupe du galion, à la différence de celle de la nef, qui était plate, était arrondie et avait deux lobes hémisphériques, séparés par l'étambot, fondement de l'arrière et support du gouvernail. Les galions ordinaires avaient deux ponts, les plus grands en avaient trois. Venise fit construire un galion d'une taille gigantesque : il portait trois cents pièces d'artillerie de tous les calibres, et devait recevoir cinq cents soldats, outre son équipage de matelots. Ce navire ne prit pas la mer. Une tempête l'assaillit sur la lagune, comme dans le port du Havre un affreux coup de vent assaillit la nef *Françoise* qui chavira. L'eau entra par les sabords, le galion fléchit sous l'effort de la tourmente et ne put se relever, parce que toute son artillerie passa du côté où il se couchait. Ce galion, très-haut sur l'eau, n'était probablement pas complétement lesté ; les matelots de garde étaient trop peu nombreux pour fermer assez vite les sabords, et l'artillerie, très-lourde, n'était pas fixée encore à la muraille du vaisseau. Le sénat éprouva un vif chagrin de la perte de son galion qu'avait fait armer le praticien Alessandro Boni, et que Bartolomeo di Campo, malgré l'ingéniosité d'un appareil qu'il avait inventé, ne put le retirer du lit funèbre où son vaste corps s'était étendu.

Un capitaine ragusais, Pietro Veglia, fit construire, à Naples, pour le roi d'Espagne, un galion d'une si grande masse et d'une telle hauteur, qu'on n'osa pas le lancer debout et avec les moyens ordinaires ; on le coucha et on le mena jusqu'à la mer sur des rouleaux ; puis, on le redressa avec des engins.

Les Palandries, les Hourques, les Bertons, les Marsilianes, les Pataches, les Maones, étaient des variantes de la nef, navires inférieurs au galion, et cependant d'une certaine importance.

Un navire petit, mais que les voyages des Portugais et la découverte du Nouveau-Monde ont rendu célèbre, mérite que j'en parle avec quelques détails : c'est la Caravelle. Le Caravo espagnol (le *Karabi* des Grecs du moyen âge) donna naissance à cette petite nef que la grâce, la légèreté, la finesse de sa carène et ses excellentes qualités recommandèrent aux navigateurs hardis qui allaient chercher des terres nouvelles, doubler les caps inconnus, entrer dans les rivières, vierges encore du sillage des vaisseaux européens. Étroite à l'arrière, un peu large à la proue, peu haute de côté, l'arrière chargé d'un double château, l'avant élancé et portant un château d'un seul étage, telle est la caravelle, qui arbore quatre mâts verticaux et un mât incliné sur l'étravère dressée. Au mât de proue se déploient deux voiles carrées : une basse voile, le *trinquet,* et une voile haute, la *gabbie*. Une voile triangulaire se hisse au grand mât, planté au milieu du navire. Les mâts qui s'élancent du château d'arrière et de la poupe portent, comme celui-ci, chacun une voile latine. Quelquefois, et c'est ce que fit Christophe Colomb à sa *nao,* la *Pinta,* dans le port de l'île Gomère, la caravelle est mâtée à la navaresca, c'est-à-dire à la manière des nefs. Le mât du milieu borde alors deux voiles carrées, au lieu de son grand triangle latin.

La caravelle porte bien la voile et marche aussi aisément en montant dans le vent que vent en poupe. Elle vire de bord aussi facilement que si elle faisait cette évolution à l'aviron ; c'est le capitaine Pantero-Pantera qui l'affirme, et tout le journal du voyage de Colomb confirme cette assertion d'un homme pratique. Les biographes de Christophe Colomb ont dit que ses navires étaient mauvais, et qu'on les lui avait donnés ainsi pour n'en pas exposer de bons dans une navigation téméraire où tout pouvait périr. Les biographes ne connaissaient ni les caravelles, ni le journal de Colomb et ils n'étaient pas fâchés d'ajouter aux traits merveilleux de la vie du héros un trait d'une couleur fortement romanesque, très-propre à inspirer la terreur et la pitié. Heureusement ils se sont trompés. Le roi et la reine d'Espagne avaient permis à Colomb de choisir ses navires : il alla à Palos, où il équipa trois caravelles, « vaisseaux, « dit-il lui-même, très-convenables pour une telle entre- « prise ; » et il partit, fort bien pourvu de bons mariniers et de bons approvisionnements.

Que les caravelles fussent solides et bien construites, on n'en saurait douter quand on entend Las Casas, parlant d'une tempête essuyée par la *Nina* à son retour en Espagne, déclarer que si elle n'avait été « excellente et en « très-bon état, l'amiral aurait craint de périr. » Et la *Nina* était la plus petite des trois caravelles ! Christophe Colomb avait prévu toutes les difficultés d'un voyage sans but et sans terme certains ; il savait qu'il trouverait la mer révoltée et que la navigation serait longue. Il choisit cependant les caravelles ; c'est que les caravelles étaient de bons navires, des navires sûrs, auxquels on pouvait se confier.

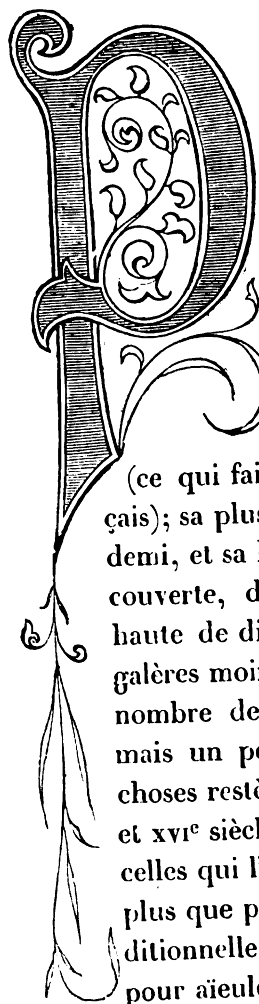
Maintenant que voilà connues les variétés principales de l'une et de l'autre famille des navires, est-il besoin de protester encore contre cette opinion erronée, que la marine du moyen âge n'eut que de faibles barques ? Quelle barque que ce dromon sarrasin de 1191 qui résiste à une escadre de galères anglaises ! Savez-vous quelles pouvaient être ses dimensions ? Cent soixante pieds environ de longueur, trente-cinq pieds de largeur, et dix-sept pieds à peu près de la quille au pont supérieur ! Et ces navires à cent rames en deux étages, et ces busses à trois mâts, et ces grandes carraques, et ces galions énormes, sont-ce là des barques méprisables ? Faut-il que j'allègue d'autres exemples ? Jai l'embarras du choix.

Guillaume de Tyr parle du naufrage, sur la côte d'Égypte, en 1182, d'une nef qui portait *quinze cents* pèlerins à la Terre-Sainte. Les Statuts de Marseille (XIIIe siècle) mentionnent des navires qui portaient *mille* passagers et plus. Au temps où se rédigeaient ces statuts, tous les peuples qui bordaient la Méditerranée étaient en admiration devant une nef que sa grandeur avait fait nommer *le Monde*. Saint Louis revint de sa croisade sur un navire qui, outre le roi et sa cour, outre l'équipage ordinaire aux vaisseaux de sa taille, avait à bord *huit cents* passagers. En 1172, Venise avait fait cadeau à l'empereur Manuel Comnène d'un navire, le plus grand qu'eussent encore reçu les eaux de Byzance. Il était si vaste, que Dandolo l'appelait d'un nom qui signifiait Vingt nefs; et cependant il était si rapide, que les galères grecques ne purent l'atteindre quand il transporta au milieu d'une nuit tout ce qui était Venise à Constantinople, tout ce qui fuyait la colère et la perfidie de l'empereur, c'est-à-dire au moins quinze cents personnes. Geoffroy de Villehardouin mentionne cinq nefs qui portaient sept mille hommes d'armes, et il ne prend pas la peine de remarquer qu'elles étaient grandes, bien qu'en effet chacune, avec son équipage, portât environ quinze cents hommes. La chronique de don Pedro de Castille mentionne, à la date de 1351, la *Rosa,* nef castillane de douze cents tonneaux, qui appartenait à Castro de Urdiales. Mathieu Grimaldi fit construire, à Gènes, en 1564, une nef de neuf cent soixante-quinze tonneaux, longue de cent trente pieds. Un autre Génois mit en chantier, le 31 mai 1367, une nef de quinze cents tonneaux qui reçut les noms de *Sainte-Marie, Saint-Jean-Baptiste* et *Saint-Nicolas* (Arch. des notaires de Gênes). Aux premiers siècles de l'ère chrétienne, où la tradition antique se conservait assurément, les très-grands navires n'étaient pas plus rares qu'au milieu du moyen âge. Citons un seul fait : l'*Isis*, vaisseau égyptien, avait, au rapport du poëte Lucien, cent quatre-vingts pieds de longueur, quarante-cinq pieds de largeur et quarante-trois pieds de hauteur, de la quille au pont supérieur. Lucien se donna-t-il le plaisir d'inventer un monstre merveilleux ? Non; les détails dans lesquels il entre prouvent sa véracité. Et ce navire, voulez-vous une échelle comparative pour vous en faire une juste idée ? Pouce pour pouce, ou à très-peu de lignes près, il avait les dimensions d'un vaisseau moderne de quatre-vingts canons. Ce rapprochement en dit plus que tout ce que je pourrais avancer sur les prétendues barques du moyen âge et de l'antiquité.

Ces navires, si grands, si hauts, si bons voiliers, étaient-ils faits sans art, comme on l'a tant dit? La construction de l'*Isis* suffirait à prouver que non. N'est-il pas singulièrement curieux de voir le charpentier égyptien du IIe siècle construire un navire qui a justement les mêmes proportions et dimensions que le meilleur des vaisseaux du XVIIIe siècle? Est-ce le hasard qui a fait cela? Le hasard serait trop spirituel. Le IIe siècle continuait ses prédécesseurs; le moyen âge, continué par l'art moderne qui ne s'en doute guère, continua le IIe siècle.

De tout temps, je veux dire depuis que l'antiquité eut une marine de guerre puissante avec une marine de commerce active, et cela date des Phéniciens, les proportions des deux espèces de navires, le vaisseau rond et le vaisseau long, ont été les mêmes.

Quand les premiers constructeurs ont observé les formes de l'oiseau aquatique et celles du poisson, pour passer, du radeau et du monoxyle creusé, au navire véritable, le vaisseau rond et le vaisseau long sont inventés. Le vaisseau rond s'asseoit sur l'onde comme le cygne, le vaisseau long glisse dans l'eau comme le thon; le vaisseau rond devient trois fois plus long que large; le vaisseau long, six, sept ou huit fois moins large que long. Depuis, on a souvent modifié ces rapports, mais on y est toujours revenu. Les nefs contemporaines de saint Louis, dont nous connaissons les dimensions, les navires de la Renaissance, sont construits d'après le principe qu'avait mis en pratique, après mille devanciers peut-être, le constructeur de l'*Isis*.



Presque tous les devis de galères du moyen âge reviennent à peu près à celui-ci, que Marin Sanuto proposait au pape comme le meilleur. Il s'agit, non pas d'une galère commune, ayant un homme pour chaque rame et ses rames réunies au nombre de trois sur chaque banc, mais d'une galère plus grande, à quatre rames par banc. « Elle aura, dit le Torsello, vingt-trois pas, et deux pieds vénitiens (ce qui fait environ cent vingt-cinq pieds français); sa plus grande largeur sera de seize pieds et demi, et sa hauteur, du fond de la cale jusqu'à la couverte, de sept et demi. A la proue, elle sera haute de dix pieds, et de onze à la poupe. » Les galères moins importantes et munies d'un moindre nombre de rames étaient presque aussi longues, mais un peu moins larges et moins hautes. Les choses restèrent à peu près les mêmes aux XIVe, XVe et XVIe siècles. La galère de Lépante, qui différait de celles qui l'avaient précédée par la décoration bien plus que par les données fondamentales, resta traditionnelle jusqu'à la fin du XVIIIe siècle; elle avait pour aïeule la Trirème, fille du navire à rames des Phéniciens. J'ai dit plus haut que, morte, elle a eu sa résurrection, et qu'elle vit encore d'une vie toute nouvelle.

On le voit, l'art n'est point barbare au moyen âge; il garde les préceptes de l'art antique et prépare l'art moderne, qui ne s'écartera point de ses principes dans la construction des navires de l'une et de l'autre famille. Tout se tient; la tradition va d'un siècle à un autre, et le charpentier du port y reste fidèle. Ce n'est pas que le respect pour la tradition soit l'immobilité; non, le constructeur naval cherche toujours. Il rétrécit ou élargit un peu le navire, il le fait plus ou moins plat, plus ou moins large à

l'avant ou à l'arrière; il tâtonne, mais ses essais ne peuvent l'emporter loin en dehors des principes posés par l'antiquité, qui avait perfectionné le navire aussi bien que le temple et le palais. Dans la décoration extérieure et intérieure du vaisseau long ou rond, il fait de l'architecture, comme l'ouvrier qui construit les cathédrales et les manoirs.

Si le moyen âge a de bons et beaux navires, s'il a de nobles et grands vaisseaux, il a aussi des flottes considérables. J'ai cité Théodoric, qui fit construire mille dromons pour la défense et l'approvisionnement de l'Italie, Nicéphore porte à mille le nombre des navires de toutes sortes envoyés contre Genseric. La flotte qui porta Guillaume le Bâtard en Angleterre était, selon Joseph Strutt, de huit cent quatre-vingt-seize navires, et de six cent quatre-vingt-seize seulement, selon le poëte normand Wace, contemporain de la Conquête, et dont le père avait passé la Manche avec Guillaume. Mais, de ces bâtiments, aucun ne peut se comparer aux grands vaisseaux qui couraient les mers de la Grèce et de l'Italie. Ils ressemblaient, en général, à ces nefs des pirates du Nord, que Saxo Grammaticus réunit, liv. 9, au nombre de dix-sept cents, et, liv. 8, au nombre de deux mille cinq cents. La tapisserie de Bayeux nous a transmis une forme imparfaite de ces navires.

Les Génois, pour combattre cent dix galères pisanes et impériales, armèrent, en 1242, quatre-vingt-treize galères, treize tarides et trois grandes nefs. En 1248, Louis IX traversa la Méditerranée avec une flotte de « dix-huit cents « vaisseaux, que grandz que petitz, » selon l'expression du naïf et fidèle sire de Joinville. On sait que, dans cette flotte, étaient de très-grands navires, dont les uns portaient plus de mille passagers et les autres jusqu'à cent chevaux. Quarante-cinq ans avant la croisade de saint Louis, les chrétiens étaient allés attaquer Constantinople avec une armée navale de trois cents navires, au rapport de Dandolo, et de quatre cent quatre-vingts, au dire de Ramusio, qui en fait ainsi le dénombrement : cinquante galères, soixante-dix nefs et autres navires pour le transport des vivres, deux cent quarante pour les troupes, et cent vingt pour les chevaux. Nicétas, qui n'est d'accord ni avec Dandolo ni avec Ramusio, compose l'armée chrétienne de cent dix galères et soixante-dix nefs, dont la plus belle, par sa masse imposante, sa force et la richesse de son architecture, était le *Monde*, que je nommais tout à l'heure.

En 1295, la flotte française que Philippe le Bel prépare dans les ports de Normandie contre Édouard I[er], compte cinquante-sept galères et galiots avec deux cent vingt-trois nefs de diverses grandeurs. Éric XII, roi de Norvége, arme en même temps deux cents galères et cent grandes nefs qui doivent aider les vaisseaux de Philippe. Le 8 septembre 1298, Lamba d'Oria, commandant cent dix galères génoises, rencontre sur la côte d'Esclavonie, non loin de l'île de Scolcola, cent vingt galères vénitiennes, dont soixante-dix tombent en son pouvoir. Pressée par les menaces de ses ennemis, Venise répare et arme cent galères en cent jours. En 1570, Sélim expédie pour Rhodes une flotte de cent seize galères, trente galiotes, treize fustes, six grosses nefs, un galion, huit mahones, quarante passe-chevaux et un grand nombre de caramoussats chargés de vivres, d'artillerie et de munitions de toutes sortes; et les chrétiens, sous le commandement de Marc-Antoine Colonne, vont opposer à l'amiral de Sélim cent quatre-vingt-quatorze galères, douze galéasses, un gros galion et quatorze nefs. Cette campagne fut le prélude de celle que couronna la bataille de Lépante, livrée le 5 octobre 1571, entre deux armées : l'une aux ordres de Don Juan d'Autriche, où combattirent six galéasses, deux cent sept galères et quelques bâtiments de charge; l'autre commandée par Ali-Pacha, qui comptait deux cent quatre-vingt-dix navires, dont deux cents galères et cinquante galiotes.

Je pourrais citer encore la flotte envoyée, en 1501, par Louis XII contre Naples et l'île de Mételin; la flotte qu'en 1588 Philippe II équipa contre l'Angleterre, *Armada* de cent cinquante gros navires, dont Francis Drake coula vingt-trois dans le port de Cadix, et qui, malgré l'orgueil du titre qu'elle affectait, fut vaincue par Charles Howard, qu'à la vérité secondait la tempête. Mais pourquoi multiplier les preuves? Celles que j'ai produites ne sont-elles pas suffisantes?

Ces grandes flottes n'étaient point entretenues par les gouvernements, aux noms desquels elles agissaient. Les rois, les républiques avaient bien des vaisseaux, mais généralement en trop petit nombre pour entreprendre des expéditions importantes, pour porter la guerre à une nation rivale, et disputer un archipel ou une mer à un compétiteur redoutable. La féodalité avait ses navires comme elle avait ses châteaux. Les barons qui possédaient des terres sur le rivage, possédaient, selon leur fortune, leur goût ou leur ambition, un ou plusieurs bâtiments faits pour la guerre et le commerce. Les riches marchands, et les armateurs qui fondèrent l'espoir de cette spéculation, faisaient construire aussi des galères et des nefs. Dans le temps où une dévotion sincère, bientôt dégénérée en une mode passionnée, jetait des populations entières sur les rivages de la Terre-Sainte, des seigneurs puissants, qui vivaient loin de la mer, firent édifier pour eux, leurs familles et leurs vassaux, des navires que devait utiliser la guerre. Le moment venu de combattre, ces bâtiments s'allaient ranger sous la bannière de l'amiral qui commandait pour le souverain dont ces seigneurs étaient les hommes. On n'avait que peu à ajouter à leur armement pour faire nefs et galères de guerre les galères et les nefs qui servaient au transport des marchandises, des chevaux ou des passagers. Quelques machines à lancer des traits ou des pierres, quelques soldats suffisaient à cette transformation, car toujours le navire marchand était armé pour sa défense personnelle. Chaque matelot y était soldat, et, outre l'équipage que le combat couvrait de fer, il y avait, à bord, des arbalétriers et des gens d'armes dont le devoir était de sauter les premiers à l'abordage du vaisseau ennemi, ou de repousser ses attaques lorsque l'abordage pouvait être fatal.

Un armateur n'était pas toujours assez riche pour faire construire tout seul un navire, même d'une médiocre importance; alors une compagnie se formait, et les actionnaires supportaient, en raison de leur intérêt, la dépense de la construction et de l'armement. Tous les risques de mer et de guerre se partageaient, comme la dépense, entre les portionnaires et, quelquefois, entre les marchands qui louaient le bâtiment pour porter d'un lieu à un autre les produits, objets de leur trafic. Dans les villes maritimes que le négoce grandissait en les enrichissant, les navires de toutes les espèces, appartenant soit à des compagnies, soit à des princes, seigneurs, ou riches bourgeois, étaient toujours très-nombreux; et, comme la population naviguante augmentait en proportion des chances de profit offertes aux hommes qui prenaient parti sur ces vaisseaux, la guerre avait, dans tous les ports, d'excellents éléments en mariniers et en navires.

Quand la guerre était imminente et qu'il fallait préparer un grand armement, le souverain signifiait à ceux de ses vassaux qui étaient propriétaires de navires, d'avoir à équiper les nefs, galères, tarides, coques, etc., qui leur appartenaient. Voici comment, aux XIIIe, XIVe et XVe siècles, à Marseille et dans les ports du royaume d'Aragon, étaient annoncés les armements. L'amiral qui devait commander la flotte ordonnait de lever le cartel des engagements dans tous les ports où son maître avait autorité. Ce cartel était un tableau composé de quelques planches qu'on fixait au bout d'un pilier ou d'une lance. Sur le fond noir ou blanc du tableau, une légende était peinte ou gravée, annonçant que, par ordre de tel prince ou de tel roi, tant de navires de telles espèces allaient être armés, pour aller en tel endroit. Le cartel levé sur le port, à la porte de la ville ou sur le rivage de la mer, on l'ornait de guirlandes de feuillage et de parements d'étoffes aux couleurs éclatantes. Puis, la bannière royale, ou celle du prince au nom duquel se préparait l'armement, ayant été bénite pendant une messe solennelle célébrée pour le succès de l'entreprise, on la plantait à côté du cartel, en la mettant à la garde de deux ou trois hommes d'armes. Quelques trompettes sonnaient des fanfares au pied du cartel, et un héraut répétait à haute voix ce qui était écrit sur le tableau, maintenu debout tant que les engagements étaient insuffisants. Les mariniers, les arbalétriers, les gens de tous les services, s'approchaient d'un écrivain qui prenait leurs noms et stipulait les conditions de leur accord avec le représentant de l'amiral ou du prince qui armait. Un contrat était ensuite passé par-devant le notaire royal, pour servir de garantie et d'obligation à l'une et à l'autre partie.

Les navires des princes et ceux des nobles bourgeois de leur obéissance, si nombreux qu'ils fussent, ne suffisaient pas toujours à la composition des grandes flottes. On s'adressait alors aux alliés. Pour les armements pacifiques, et, par exemple, pour les passages à la Terre-Sainte, on demandait des moyens de transport à toutes les marines. Gênes et Venise étaient les principaux *nolisateurs* des Croisés. Saint Louis leur demanda des navires en même temps qu'à Marseille. Le roi de France envoya en Provence, à Venise et à Gênes, des mandataires chargés de traiter, avec les armateurs, du nolis et de la construction des navires nécessaires au transport des pèlerins armés qui devaient le suivre. La commune de Gênes par son podestat, Venise par son duc, Marseille par ses syndics, firent des propositions en réponse aux demandes du roi. Marseille rédigea, sous le titre d'*Informations pour le passage du seigneur roi de France*, une sorte d'inventaire d'une nef-type à laquelle toutes les autres pouvaient être rapportées; cet inventaire détaillait tout le gréement, toutes les pièces de l'armement, les proportions du navire, son équipage, le nombre de places réservées aux passagers, et l'espace qui pouvait être occupé par les chevaux. La nef proposée pour modèle était un beau et bon vaisseau, appelé la *Comtesse de l'Hôpital,* sur lequel, par malheur, nous manquons de renseignements, les *Informations* ayant brûlé dans l'incendie de la bibliothèque de l'abbaye Saint-Germain-des-Prés, à Paris.

C'était en 1246. Frère André, « prieur de la sainte maison de Jérusalem, » et deux autres envoyés, l'un chevalier, l'autre clerc, convinrent avec Guillaume de Mer et Pierre de Temple, syndics de la commune de Marseille, que la ville représentée par eux fournirait au roi Louis vingt nefs gréées et équipées. Les commissaires de Sa Majesté ne seraient tenus d'accepter ces navires qu'après l'inspection faite par quatre hommes honnêtes, ou prud'hommes (*Probi viri*) à ce connaissant. Chaque nef, grande comme la *Comtesse de l'Hôpital,* devait être louée au prix de « 1,300 marcs de sterlings bons et loyaux; » tout navire plus ou moins grand devait être payé plus ou moins, selon sa capacité.

Marseille laissait, au reste, les envoyés du roi libres de noliser les navires en entier ou à la place. Les places étaient payées en proportion du lieu où elles étaient réservées. Dans les châteaux d'avant ou d'arrière, dans les grandes chambres appelées *Paradis,* et les autres chambres où les passagers étaient également défendus contre les intempéries de l'air et de la mer et contre les dérangements causés par le service du bord, chaque place était louée pour le passage quatre livres tournois; sous le pont supérieur et le pont du milieu (dans les nefs qui avaient trois ponts), la place valait soixante sous tournois; sous le pont inférieur, c'est-à-dire au-dessus de la cale, où était l'écurie, quand la nef portait seulement cinquante chevaux, la place ne valait que quarante sous tournois : là, le passager était assez mal, en effet; il recevait peu d'air et voyait peu de jour, parce que les fenêtres latérales étaient rares et étroites; et puis, il avait l'odeur nauséabonde de l'écurie, la pire des odeurs à la mer, après celle qu'exhale une cale remplie de sucre.

Indépendamment de ces vingt navires que Louis IX pouvait louer à la place ou en entier, Marseille promettait de fournir à ses propres frais, et pour témoigner de son zèle religieux, dix galères très-bien armées, et portant chacune au moins vingt-cinq bons arbalétriers.

Les propositions de Gênes et de Venise, quant à la location des navires, ne différaient pas trop de celles qui se débattaient à Marseille entre frère André et les syndics de la commune.

En 1268, les choses se traitèrent pour la seconde croisade de saint Louis comme elles s'étaient traitées vingt-deux ans auparavant. Nous connaissons les conventions passées à Venise et à Gênes pour la construction et le nolis des nefs qui portèrent à Tunis tous ceux des chevaliers de France que le respect et le dévouement aveugle pour leur seigneur entraînaient sur les pas du roi, dans cette fatale expédition où Joinville refusa de suivre son maître bien-aimé. Venise dut fournir quinze nefs, dont huit étaient alors à flot. La plus grande, nommée *le Château fort,* avait cent pieds vénitiens de longueur, trente-neuf pieds de hauteur, quarante et un pieds de largeur au milieu, et neuf pieds et demi au fond de la cale. Cent dix mariniers étaient inscrits sur son rôle d'équipage. Pour le loyer de ce navire, le Doge demandait quatorze cents marcs d'argent. Le *Saint-Nicolas* et la *Sainte-Marie,* un peu moins grands, mais armés et gréés de même, étaient promis aux mêmes conditions. Douze navires, dont sept devaient être construits de 1268 à 1270, étaient longs seulement de quatre-vingt-six pieds et larges de dix-huit ; ils avaient un équipage de cinquante mariniers, et ne coûtaient que sept cents marcs d'argent. La République stipulait directement pour les sept navires à construire; elle s'engageait pour les sept autres que proposaient des nobles vénitiens, propriétaires de bâtiments qui remplissaient les conditions de grandeur et de sécurité exigées par les représentants du roi de France.

La commune de Gênes faisait comme Venise ; elle contractait directement pour elle, et s'engageait pour certains armateurs, traitant en leurs propres noms. Ainsi, Guido de Corrigia, podestat de la ville, Guillaume Porto et les sept autres nobles composant le conseil, convenaient avec Henri de Champ-Repus et Jean de Poilvilain, chevaliers, et le clerc Guillaume de More, que la ville du Gênes ferait construire pour le roi de France deux navires, acceptés par Sa Majesté pour le prix de quatorze mille livres tournois l'un. Les autres nefs devaient être louées, sous la responsabilité du podestat, par Obert Franconi, André de Rochetaillée et le comte Guilienzo, qui s'engageaient à faire construire des bâtiments neufs ; par Pierre d'Oria, qui affrétait sa nef le *Paradis,* sur laquelle le roi devait prendre passage; Johannin de Marino et Conrad Panzani, qui nolisaient la *Bonaventure ;* Boniface Papi, qui prêtait le *Saint-Sauveur ;* Vivaldi Buge, les frères Embriaci et Jacob de Rollando, qui donnaient à loyer le *Saint-Nicolas,* le *Saint-Esprit,* et la *Charité.* Quatre sélandres devaient être mises en chantier par Henri d'Oria, Jean de Momardino, Obert Cigale, Symon de Curia et le comte Guilienzo.

Nous retrouverons les Génois dans « l'armée de la mer, faite l'an de grâce 1295, » par Philippe le Bel contre Édouard Ier, roi Angleterre ; dans la flotte équipée, en 1337, par Philippe de Valois contre Édouard III ; dans l'armée de 1340, que l'amiral français, Nicolas Béhuchet, perdit à l'Écluse ; dans l'armée de 1346 ; nous les trouverons encore, deux siècles après, dans l'armement fait par François Ier en 1545. Cette fois, ils louent au roi dix carraques ; ces carraques arrivent dans les eaux de la basse Seine, et là plusieurs périssent par la faute de pilotes. En 1346, ce sont trente deux galères que Gênes fournit à la France; elles partent de Nice le 6 mai, commandées par Charles de Grimaldi, pour venir rallier dans les ports de la Manche les bannieres du roi de France et de « monseigneur Floton de Revel, chevalier, admiral de la mer. » Ces galères, quels sont leurs capitaines ? Sont-ce d'obscurs mariniers qui acceptent avec joie la solde étrangère dont ils ont besoin pour vivre ? Non; ce sont les plus dignes chevaliers, les marins les plus illustres, les plus grands noms de la République; ce sont neuf Grimaldi, deux Di Negro, un Pietro Barbavera, qui eût vaincu à l'Écluse sans la résistance insensée de Béhuchet, habile trésorier de France peut-être, mais assurément amiral incapacable ; ce sont deux Malocelli, un Uso di Mare, un Lomellini, un Lercario, que sais-je? Sur les quarante galères de 1337 fournies par Gênes et Monaco, que voyons-nous? Parmi les vingt capitaines génois, Lanfranchino Grimaldi, celui-là même qui fut conseiller et chamblIan de Charles V, puis amiral de la mer Méditerranée et général des armées du roi en Provence, — un Génois presque Français ! — cinq Spinola et neuf d'Oria ! D'Oria, ce nom appartient pour un instant à la marine de France. Le grand André est pendant quelque mois l'amiral de François Ier dans la Méditerranée, mais son inconstance et son intérêt personnel le poussent bientôt dans un camp rival.

Les aventuriers qui prenent parti sur les navires loués à un roi étranger pour une campagne, sont les fils, les frères, les parents des capitaines. L'amour de la gloire les emporte, et l'on peut dire d'eux ce que Vander Hammen a dit des aventuriers vénitiens qui, en 1570, s'étaient embarqués sur les galères de Géronimo Zani pour passer en Chypre : « Ventureros, nobles por nacimiento, y deseosos de senalarse en las armas. »

C'est de ces nobles coureurs d'aventures que les capitaines de galères composaient, en général, leur retenues de poupe pour les jours difficiles où il fallait garder l'étendard des insultes d'un ennemi. Disons ce qu'on appelait « Retenue de poupe. » Parmi les hommes d'armes qui, dans chaque galère, étaient embarqués pour le combat, le capitaine choisissait un certain nombre des plus vaillants. Ces guerriers, qu'il avait retenus pour ses compagnons et les défenseurs de sa bannière, plantée au côté droit du navire, à l'entrée de la poupe, ne devaient point, pendant l'action, s'éloigner de leur poste sans l'ordre du capitaine. La galère, attaquée par l'avant, pouvait être envahie jusqu'au milieu, mais la poupe était comme un lieu sacré que la présence de l'ennemi ne devait point profaner, et dont, au péril de leur vie, il fallait que ses gardiens interdissent l'entrée aux assaillants.

On a vu de beaux désespoirs sauver quelques galères que leurs retenues de poupe n'auraient pu soustraire à l'audace heureuse des assaillants. On vit à Lépante un vieillard

septuagénaire, l'héroïque Sébastien Veniero, reprendre tout seul sa capitane, dont les Turcs, après avoir enlevé les deux *remparts*, dressés en travers, menaçaient la poupe. Pendant que les Vénitiens luttaient vaillamment contre les janissaires qui, du navire, avaient déjà conquis jusqu'à l'*arbre du milieu*, Veniero s'était fait dépouiller de son armure de fer et avait revêtu un simple pourpoint de buffle piqué; il avait fait entourer ses pieds de lisières et de cordes pour ne pas glisser dans le sang, et s'était armé d'un long glaive à deux mains; puis, les yeux au ciel, se recommandant à Dieu, à son patron et au protecteur de Venise, il s'était élancé à l'entrée de la *coursie*, frappant d'estoc et de taille avec la formidable épée dont chaque coup abattait un adversaire, et après d'incroyables efforts, semblable à l'ange exterminateur, et chassant devant lui la cohorte turque, saisie d'épouvante et mutilée, il avait gagné l'éperon de sa galère reconquise, et n'avait abaissé le glaive qu'après avoir purgé le navire chrétien des souillures des Infidèles. Sa retenue de poupe l'avait suivi de loin, achevant ceux qu'il avait blessés, et qui n'avaient pu échapper au tranchant de son arme redoutable en cherchant un périlleux refuge dans la mer.

L'histoire a gardé les noms des chevaliers composant la retenue de poupe de la *Réale*. à cette grande bataille où le vieux Sébastien montra tant de cœur et de force. Don Juan d'Autriche, au moment où sa galère investit par l'avant celle d'Ali, avait autour de lui don Bernardin de Cardenas, le comte de Priego, Rodrigue de Benavides, don Rodrigue de Mendoça Cerbellon, don Louis de Cardona, don Gil de Andrade, don Juan de Guzman, don Louis de Cordova, don Philippe de Heredia, Rui Diaz de Mendoça, et le brave Juan Velasquez del Coronado, chevalier de Saint-Jean, le capitaine choisi entre tant de nobles et de vaillants hommes pour commander le navire, qui, avec l'étendard bénit de la Ligue et celui du fils de Charles-Quint, avait à l'estenterol ce crucifix miraculeux qu'on avait vu, dans un incendie à Madrid, se tirer tout seul du feu; relique précieuse que don Juan emportait toujours avec lui,

Il a été question plus haut de places louées dans les navires par les passagers qui allaient combattre à la croisade, ou qui se rendaient en pèlerinage pour baiser le tombeau du Christ. La loi avait, au XIIIe siècle, déterminé l'espace qui pouvait être accordé à un homme. Selon les Statuts de Marseille, qui, en ce point, devaient être conformes à ceux de toutes les villes où se faisaient des embarquements pour la Terre Sainte ou pour le négoce, on devait à chaque passager une place large de deux palmes et demie, et longue de sept palmes, ou au moins six palmes et demie. Ce rectangle, dont le grand côté était de cinq pieds trois pouces, ou au moins de quatre pieds dix pouces six lignes, et le petit de vingt-deux pouces et demi, était assurément fort étroit. La loi ajoutait que les places seraient distribuées à bord de telle façon, que les pieds d'un passager fussent tournés vers la tête de son voisin, combinaison assez étrange. Au reste, il n'en était ainsi que sur les bâtiments qui, dans un petit espace, devait recevoir beaucoup de pèlerins. Si la place était étroite, la loi voulait du moins qu'elle fût donnée en un lieu commode; elle prescrivait que le passager, sauf le temps employé au nettoiement du navire, jouît sans dérangement du poste qu'il avait nolisé. Le patron du vaisseau ne pouvait assigner à un pèlerin qui payait sa place un lieu où il n'aurait pas goûté librement le repos qu'il avait acheté. L'emplacement des antennes de rechange, la partie du pont et du château où se manœuvrait l'extrémité inférieure des antennes, la place des ancres et des câbles, et la cuisine, ne recevaient point de passagers payant un nolis, parce qu'ils y auraient été mal, et que d'ailleurs ils auraient empêché les matelots de remplir convenablement leur office.

A Marseille, et probablement à Gênes, à Venise et dans tous les autres ports, on avait établi des prud'hommes. que leurs fonctions investissaient d'un droit de surveillance sur tout ce qui était relatif aux passages outre-mer. Ils étaient au nombre de trois, et leur tribunal bienveillant connaissait de tous les différends qui s'élevaient entre les passagers ou les pèlerins et les maîtres des nefs, sur l'interprétation du statut. Une de leurs obligations les plus rigoureuses était de mesurer soigneusement les emplacements disposés pour le logement des hommes, et de pourvoir à ce que chaque locataire eût sa place, et que tous fussent établis le plus commodément possible à bord. Ils avaient également inspection sur le passage des chevaux, et veillaient à ce que les roncins et les destriers eussent bien la place que la coutume leur allouait. Ils s'assuraient aussi que les écuries étaient suffisamment aérées pour que les pauvres gens incapables de payer une place supérieure, et forcés de passer avec les chevaux (*permixtim*, dit le cap. 35), n'eussent pas trop à souffrir de leur séjour dans ces *estaubleries*.

Chaque cheval avait une place, large de trois palmes ou vingt-sept pouces; aussi tous les chevaux se touchaient-ils, soit qu'ils fussent de pied ferme, soit que, pendant le mauvais temps, ils fussent suspendus au moyen de sangles passées sous leur ventre. Plusieurs des navires de la flotte armée par saint Louis portèrent l'énorme quantité de cent chevaux, cinquante dans la cale et cinquante sur la première couverte.

A Venise, les mariniers payaient quelquefois un nolis pour leur place. Voici dans quelle circonstance. Le coucher sur le pont leur était dû, c'était tout naturel; mais on ne leur devait pas davantage. Le coucher entraînait avec lui la jouissance d'un matelas, matelas fort mince, mais qui valait mieux encore qu'un lit de cordages ou de vielles voiles. Si ce meuble ne pesait pas plus de sept *rotoli* (15 livres environ), le patron n'avait pas le droit d'exiger un nolis; s'il excédait ce poids, le matelas payait le nolis, non pas seulement pour l'excédant de sept rotoli, mais pour son poids total. Si le matelas de quinze livres était mis, non sur les planches, mais sur un lit, lit et matelas payaient leur place. C'était une sorte d'impôt somptuaire qu'on levait sur le nocher et le matelot assez riches pour se donner les douceurs d'une couchette à fond de toile ou de sangle. La caisse, le coffre, la cassette à mettre les harnois, les habits

et le linge, étaient admis librement à bord. Tout marchand, marinier, homme d'armes, chevalier ou prêtre, avait droit, aux termes du statut vénitien de 1255, d'avoir, sur le navire où il était embarqué, un petit coffre, un seul. Le valet n'en pouvait pas avoir, à moins qu'il n'en payât le nolis.

Le marchand, nommé dans un article de loi à côté du chevalier, n'était sans doute pas l'égal du noble baron ; mais son importance était grande sur le navire, où se passait la majeure partie de son existence, quand le seigneur chevalier n'y était que pour peu de jours. Si le marchand avait une fortune assez considérable pour noliser seul une nef, une galère ou tout autre bâtiment de l'une de ces deux espèces, il était à peu près le maître à bord. Si plusieurs marchands avaient loué en commun un navire devant porter leur marchandises, tous ou seulement quelques-uns d'entre eux s'embarquaient, et rien ne se faisait sans l'avis de la majorité, qui était toujours consultée par le maître du navire ou par le capitaine, lorsque, dans le mauvais temps, il s'agissait de relâcher, et que, dans les parages infestés par les corsaires, on pouvait craindre des surprises. Les marchands ordonnaient-ils d'entrer dans un port malgré l'avis du patron, celui-ci n'était plus responsable des événements qui pouvaient résulter de cette résolution. Le patron prenait-il sur lui de faire une chose dont les conséquences devenaient funestes, il était passible de peines sévères et tenu de tous les dommages envers les marchands. Le capitaine et son équipage se devaient au navire et aux marchands ; les défendre contre la tempête et l'ennemi était leur obligation, contractée sous la foi d'un serment, prêté la main sur l'Evangile. Mariniers, pilotes, patrons, tous devenaient soldats si un navire suspect apparaissait à l'horizon. Il est vrai que le marchand lui-même se transmuait alors en une sorte d'homme d'armes, et prenait part à l'action comme un arbalétrier de profession.

Afin que les chances fussent meilleures pour le marchand et le navire, la coutume voulait que les nefs et navires à rames au-dessous d'une certaine grandeur, c'est-à-dire trop faibles pour opposer à un corsaire bien armé une résistance victorieuse, allassent toujours de conserve, au moins deux à deux, s'ils ne pouvaient se réunir en un convoi plus nombreux. Lorsqu'une nef forte et grande rencontrait à la mer un navire faible et qui pouvait craindre les attaques des rodeurs ou écumeurs de mer, elle était obligée de lui *donner le cap*, si celui-ci le lui demandait ; c'est-à-dire qu'elle devait lui tendre un fort cordage qui tînt à sa remorque, de telle façon qu'une séparation fût impossible et que les deux navires se prêtassent un secours mutuel. La nef qui refusait de rendre ce bon office était sévèrement punie pour une telle lâcheté.

C'est que les corsaires s'étaient rendus redoutables. Leurs navires étaient généralement légers, montés par des hommes résolus et en grand nombre, tandis que les navires du commerce, plus lourds, moins vifs, toujours passablement armés, avaient des équipages moins habitués à la guerre.

La galère fut essentiellement, pendant le moyen age, le navire de guerre, bien que la nef et ses variétés reçussent des machines à lancer des traits et d'autres armes, bien que très-souvent la galère elle-même fût bâtiment de transport et de négoce, partant du fond de l'Adriatique ou de la rive génoise pour aller en Flandre ou dans la mer Noire. Navire de commerce, la galère, comme les vaisseaux ronds qui portaient des marchandises, était sujette à de prudentes lois qui lui défendaient de se surcharger. Quand la galère ou la nef descendait du chantier, deux prud'hommes la jaugeaient, et, suivant sa capacité, lui imposaient sur le flanc une marque qu'il lui était interdit d'immerger. A Venise (1255), cette marque était une croix peinte, gravée, ou faite de deux lames de fer ; en Sardaigne (1319), c'était un anneau peint ; à Gênes (1340-1441), elle était triple et consistait en trois fers, soit clous, soit lames, qui s'appliquaient, suivant une certaine ligne, de chaque côté de la carène, au dessous de la préceinte, et marquaient la flottaison que le navire ne devait pas dépasser. Les marques devaient toujours rester au-dessus de l'eau et n'être pas mouillées lorsque la mer était calme. La surcharge était punie, par les Vénitiens, d'une amende égale au double de la valeur estimée de la marchandise qui n'aurait pas dû être embarquée. Ce n'était pas la seule précaution qu'eût prise la loi du moyen âge, beaucoup plus sage qu'on ne le croit : elle défendait qu'on mît des marchandises sur le pont. Toutes devaient rester à couvert sous le tillac, qui ne pouvait porter que les agrès utiles à la manœuvre, les outils des charpentiers et calfats, les caisses contenant les armes de défense auxquelles on recourait dans un besoin inopiné, les malles et coffres con𝑛ant les effets des marchands et des mariniers, enfin ceux des tonneaux à eau dont l'arrangement sur un ou plusieurs points de la couverte ne nuisait pas à la liberté de la manœuvre. La sécurité du navire et la conservation de la marchandise étaient également intéressées à l'observation de ces règles tutélaires, qu'un patron n'enfreignait pas sans encourir de graves peines.

Autre chose encore. Toute espèce de marchandise ne se mettait pas indifféremment dans tous les lieux du navire. Certaines chambres étaient réservées aux marchandises de prix ; les choses encombrantes avaient une place, les choses lourdes et d'un petit volume une autre. Garantir de l'humidité les unes et les autres était le soin constant du patron, qui ne devait louer son navire que parfaitement sec et calfaté. Si, faute d'un bon calfatage, les marchandises, armes et effets de corps des marchands souffraient des avaries par l'infiltration de l'eau de la mer, le patron ou ceux à qui appartenait le navire étaient tenus d'indemniser les propriétaire des objets avariés.

Pour la nef, la galère ou tout autre navire à voiles ou à rames, que l'on armait seulement en guerre, les précautions prises par la loi, quant à la surcharge et au rangement des objets embarqués, étaient inutiles. Le salut de tous voulait que le navire fût bien joint et « estoupé », et que l'eau qui pouvait rouiller les armes et gâter les vivres dans la cale ne s'indroduisît point par la surface de la carène ; le bâtiment de guerre était donc tenu d'être solidement calfaté. Comme il avait de rudes chocs à supporter, soit qu'il poussât son

éperon au flanc d'un navire ennemi, soit qu'il reçût lui-même les coups de cette pointe acérée, il fallait qu'il fût fort et bien lié dans toutes ses parties. Mais il avait besoin d'être rapide, bon voilier, ou fin de rames et agile dans ses évolutions; pour cela, il fallait que ses membres, solides, ne fussent pas trop gros, que sa carène, bien faite, ne fût pas trop lourde, que sa fortification ne surchargeât pas sa partie immergée.

Supposons la galère construite, et reportons-nous au XIII[e] siècle ou au commencement du XIV[e]. — L'ordre a été publié d'armer le navire, et le cartel d'annonce de son armement a convoqué deux cent cinquante hommes qui vont composer son équipage. Déjà tous les contrats sont passés; chaque marinier a prêté le serment d'être fidèle aux obligations qu'il a consenties; chaque arbalétrier, comme le nocher et le matelot, a promis, la campagne commencée, de ne point abandonner le navire, de le défendre loyalement et d'obéir au capitaine, dont la bannière se montrera sur la poupe. On a procédé rapidement au gréement de la galère; ses deux mâts, un peu inclinés vers l'avant, ont été arborés garnis de leur cordages. Le plus grand de ces deux arbres est dressé près de la proue, à quarante pieds environ de la naissance de l'éperon; le plus petit surgit du navire, à quarante pieds ou à peu près du bord extérieur de l'arrière.

On a tout apporté à bord, armes, vivres, rames, ancres, cordes et fer. Les trompettes ont parcouru la ville et le port, proclamant qu'à telle heure le capitaine se *recueillera* dans sa galère, et que les palomes qui la tiennent attachée aux pieux plantés sur la rive seront dénouées, pour la voile être donnée au vent.

L'heure est venue. Le capitaine monte à son bord, précédé des trompettes et suivi des gentilshommes qui seront ses compagnons de poupe au moment du combat. Chacun est à son poste, silencieux et prêt à répondre si le seigneur capitaine le questionne. Le comite, chef des rameurs et des mariniers qui manœuvrent les voiles, est armé et à la porte de la galère, où il attend celui qui va être le maître de tous et de tout. Le capitaine veut savoir si les choses sont prêtes comme il convient, si personne ne manque à la « montre » qu'il va faire. Il prend d'abord possession de la poupe, où est un fauteuil au dossier ogival, aux quatre pieds qui se façonnent en piliers, surmontés de chapitaux feuillés et bizarrement ornés de masques étranges : c'est son siége, son trône; c'est de là qu'il donnera ses ordres, qu'il veillera sur la galère jusqu'au moment où l'approche de l'ennemi le mettra debout armé de toutes pièces pour combattre. Il s'asseoit et reçoit l'hommage de tous les officiers de la «galée», qui retournent aussitôt à leur poste, les huit nochers se partageant l'avant et l'arrière, le chef des arbalétriers sur l'une des ailes du navire, le sous-comite sur la coursie à l'avant le comite à l'entrée de la coursie à l'arrière.

Avant de quitter sa *cathedra,* le capitaine admire le pavillon sous lequel il est assis. Les arceaux qui portent cette tente sont gracieusement courbés et délicatement ornés de nervures, de fleurons, de découpures légères; ils forment une sorte de voûte que recouvre une brillante tenture aux larges plis balayant la mer, L'or des broderies et des franges n'a point été épargné, car le cpitaine est un magnifique seigneur qui veut autant frapper par l'éclat du luxe de son navire que par la vigueur de ses attaques ou l'opiniâtreté de ses résistances. Une bannière armoriée est déployée à l'entrée du pavillon, près d'une colonnette, support de la voûte à son extrémité antérieure; le vent en soulève avec peine l'étoffe, surchargée d'un écu dont les pièces sont brodées en saillie. Cette bannière est celle du noble homme d'armes qui commande la galère. D'autres enseignes flottent à l'arrière : celle du roi de France, de bleu cendal fleurdelisé, et celle de « Monseigneur l'admiral de la mer. » A chaque attache d'une rame au bord du navire est planté un panoncel, au dessus d'une targe aux armes du capitaine, comme un petit étendard. Le vent agite tous ces panonceaux, et le bruit qu'ils font en fouettant l'air est si grand, « qu'il semble que foudre chéoit des cieux. » (Joinville, Description de la galère du comte de Japhe.)

Le capitaine commence alors la revue qu'il doit passer. Il s'assure, avant tout, que les rames sont en place et maniées par des nageurs exercés et vigoureux. Le comite lui fait remarquer le premier rameur de chaque banc, celui qui mène la nage, et qu'on désigne sous le nom de *portolat* : celui-là est le plus considérable des trois rameurs du banc; et comme il manœuvre la rame la plus lourde, il reçoit une paye plus considérable que le rameur de la seconde rame, et que le tercerol ou nageur de la troisième rame du banc. On essaye l'équipage des rames; le comite tient à prouver qu'il a bien choisi ses hommes. Les trompettes sonnent. et les cent vingt rames s'émeuvent à la fois : elles tombent et se relèvent en cadence, accélérant ou ralentissant leur mouvement, selon que le rhythme de l'air joué par les instruments les presse, ou leur donne le signal d'une vogue large et lente. On nage par tiers, en avant, en arrière, d'un bord pour faire virer la galère, de l'autre bord pour la redresser; puis, cette épreuve complète, toutes les rames se lèvent et l'artimon déploie au mât de l'avant la plus vaste surface de toile qu'une voile puisse livrer au souffle du garbin ou du lébèche; en même temps, au mât du milieu se hisse un velon qui porte vers l'arrière l'angle auquel est attachée son écoute, cordage au moyen duquel s'arrondit, sous l'effort du vent, le triangle de cotonnine de Marseille ou de Gênes. Le timonier est au gouvernail, suspendu à droite sur le flanc de la galère, près de la poupe (voir planche *Marine,* n° 1, 2[e] série, les sceaux n[os] 1 et 2); car la galère n'a pas les « deux gouvernaux » (Joinville) des grandes nefs et des galères antiques. Un seul timon lui suffit, pourvu qu'un homme exercé et vigilant maîtrise son action avec une barre énergique et prudente.

Pendant que la galère « single» sous la responsabilité d'un nocher qui commande à la poupe et d'un prouhier qui veille à l'avant, tout l'équipage revêt l'armure de guerre et chacun vient à son poste de combat. On amène et l'on serre promptement les deux voiles, et un tiers des rameurs reprend ses avirons, tandis q'une partie du reste dresse le

château du milieu, sur lequel s'iront placer des archers. Ce château doit occuper toute la largeur du navire, avoir environ vingt pieds de longueur, et s'élever assez pour que les rameurs tout armés puissent passer dessous en marchant sur leurs bancs. (Marin Sanuto, liv. II, chap. 6.) L'édifice s'érige promptement, supporté par de forts piliers verticaux. Son plancher s'unit, et la rangée de targes larges et hautes qui doivent composer son rempart s'établit autour des batailloles dont est formée son enceinte. La galère s'arme à l'avant, l'arrière et sur les côtés, en même temps qu'au milieu. Un manganeau s'établit, et des pierres sont apportées au pied de cette machine à jet. A l'extrémité de chaque banc on monte une arbalétrière, afin que quarante des arbalétriers fassent au navire une ceinture hérissée de traits, tandis que les dix autres se postent à la poupe et à la proue. Les pots à feu où l'on renfermera des matières inflammables qui se répandront sur le pont du bâtiment ennemi, les pierres à main qu'on fera pleuvoir du haut du château et des châtelets qui couronnent les mâts, les chausse-trapes, les vases remplis de savon liquide, les fioles pleines de chaux pilée, sont portés à tous les endroits de la galère où les soldats les doivent trouver; projectiles auxquels une galère sarrasine ajouterait des pots remplis de serpents ou de scorpions venimeux.

Le capitaine, qui, tant qu'ont duré ces préparatifs, a visité sa chambre sous la couverte; le scandolar, un instant auparavant, rempli des armures des mariniers, commises à la garde de deux écrivains; la chambre de dépense où sont deux autres écrivains prêts à distribuer les vivres à l'équipage; la chambre des agrès, enfin celle où le barbier pansera ceux des matelots qui auront été «navrés et férus» pendant l'engagement, a trouvé tout dans le meilleur état, et a reparu sur la coursie, où son page l'attendait pour lui donner le casque au beau cimier dont il va parer sa tête. L'inspection des matelots, devenus hommes d'armes en quelques minutes, commence et se poursuit avec une sage lenteur. Le capitaine examine si chaque homme a bien, avec une cuirasse, une gorgière ou collerette de fer, des gantelets de plate ou de baleine, un casque ou une capeline de fer, un arc, un carquois, un bouclier à la catalane, que recommandent également la solidité et la légèreté, une épée et un couteau ou glaive court. Il regarde avec attention chaque pièce de l'armure pour se convaincre de sa bonté. Il fait exécuter à chaque homme un simulacre de combat pour savoir où sont les habiles. Il veut que chaque arbalétrier essaye ses deux arbalètes : celle qui lance les traits les plus gros et s'appuie sur une arbalétrière; celle, plus légère, qui sert aux débarquements et dans une mêlée, où une arme lourde serait incommode. Il s'assure que, de ces arbalètes garnies de leurs noix et de leur étriers, l'arc est en bois d'if et la corde en chanvre femelle. Quant aux armes communes à tous et appartenant à la galère, comme sont les longues lances, les vouges, serpes ou croissants emmanchés et servant à couper le gréement du navire qu'on aborde, les lances à crocs avec lesquelles on s'approche de l'ennemi, les demi-piques, les carreaux, les flèches, les tours pour monter les grosses arbalètes, les espingardes qui lancent des traits appelés petites mouches ou mousquets, les casques ou bassinets de rechange, les cottes gamboisées, ou pourpoints de cuir ouatés de coton et de bourre, le capitaine les prend au hasard, et rejette celles qui lui semblent de mauvaise qualité ou mal fabriquées. Il revient ensuite vers son pavillon, où sont rangés les quatre trompettes du bord; ceux-ci jouent une fanfare guerrière; puis, avec la flûte, les nacaires ou timbales, le tambourin et la bucine, ils exécutent des airs joyeux au moment où le *Baucent,* la grande flamme de guerre, monte au sommet du mât de l'avant, déployant avec majesté sa longue fourche «de cendal vermeil,» qui serpente en l'air et brille comme l'éclair.

Tout étant dans le plus bel ordre, la galère revient au port, où elle s'amarre, et le capitaine, avec son escorte, quitte le bord dans sa barque de paliscalme.

Pendant le moyen âge, et à cette époque brillante de la renaissance des arts où tous les grands actes de la vie des peuples, dans les républiques italiennes, étaient des occasions de fêtes splendides, l'armement des galères était ordinairement le signal de pompeuses réjouissances. Venise surtout, Venise, la cité de marbre et d'or, pour qui l'éclat des solennités était une passion que n'affaiblissaient point les idées d'ordre et d'économie enfantées par l'amour et la pratique du négoce; Venise déployait alors toutes les ressources de son luxe immense. Son faste éclatait partout et jusque dans les processions, auxquelles assistaient les Conseils, la Seigneurie, le Doge, et que suivaient les forçats galériens, libres et armés de haches, les esclaves rameurs enchaînés et vêtus de leurs robes rouges, les sodats fiers et pieux, qui allaient bientôt chercher le combat et soutenir l'honneur du Lion de Saint-Marc. Le Patriarche, le clergé des paroisses, après avoir béni les armes et les étendards, promenaient l'eau sainte autour de la Capitane; et puis, la flotte, battant de ses rames innombrables les eaux bouillonnantes de la lagune, quittait la rive des Ecclavons et gagnait les portes de l'Adriatique, quelquefois précédée du Bucentaure, monté par le Duc et le Sénat, toujours accompagnée par ces essaims légers de gondoles, Péates, Fisolares, Vipares, barques de toutes les formes et de tous les noms, qui volaient jour et nuit sur les mille canaux de la ville amphibie.

On vient de voir les mariniers de la galère du XIIIe siècle bâtir vers le milieu du navire un château pour l'attaque et la défense, *castrum* recommandé par Marin Sanuto Torsello. Ce n'est pas au XIIIe siècle que cette fortification fut imaginée : trois cents ans auparavant, l'empereur Léon constatait que l'usage était de faire, sur les dromons, des châteaux analogues, dont le mât était le centre, et qui s'établissaient à égale distance, à peu près, du pont et du sommet du mât. Une médaille que j'ai vue à Venise, et qui consacre peut-être le souvenir de la défense des lagunes, par les soins du doge Pietro Candiano Ier, contre les incursions des pirates de Tarente, en 887, montre une sélande munie d'un château érigé au milieu du navire. C'était là un souvenir de l'antiquité, qui assayait des tours et des rem-

parts sur les grandes trirèmes. (Végèce, liv. VI, chap. 44.)

Les vaisseaux ronds étaient aussi pourvus de châteaux : on en construisait un à l'avant et un autre à l'arrière. Dans les petits navires, ces constructions étaient des plates-formes, ceintes d'un rempart crénelé et montées sur des piliers (V. le sceau de la ville de Douvres; et Marine nº 1; 2e *série,* les sceaux nos 1, 2, 3 et 4); dans les grands, les châteaux étaient des étages surajoutés à la poupe et à la proue (V. même planche, les nos 5 et 6) : une bretèche avec des créneaux entourait le navire. De toutes les nefs, on pouvait dire ce que Guillaume Guiart disait des nefs françaises :

A chascun bout enchastelées,
Et de tous costés crenelées.

On pouvait dire, comme l'auteur du *Roman de Blanchandin*, qu'elles étaient

A bretesches et à chasteaux.

Des manganeaux, des pierriers et d'autres machines à lancer des pierres et des carreaux, étaient placés sur les châteaux et les barbacanes. Il y avait un engin terrible dont le sir Jehan de Beuil, amiral de France en 1439, parle dans son livre du *Jouvencel introduit aux armes,* engin que Marin Torsello recommandait au commencement du XIVe siècle, et que, mille ans auparavant, avait décrit Vegetius Renatus, en lui donnant le nom d'*asser* : c'était une poutre, pointue et ferrée des deux bouts, que l'on montait à la tête d'un mât, et qui, balancée comme un bélier, allait frapper le navire ennemi, et lui faire de larges et profondes blessures. Les grandes nefs portaient cette poutre suspendue. Quelques-unes avaient un mouton d'un grand poids : tombant du haut du mât, il écrasait ce qu'il atteignait, et coulait bas les petits navires.

Ce n'était pas seulement les extrémités et les côtés des vaisseaux qui étaient fortifiés et bretéchés; sur les mâts on établissait des châtelets, continuateurs du *carchesion*, que les Grecs et les Latins avaient fixé au sommet de la mâture, et que nous montrent le bas-relief de Thèbes et le bas-relief nautique apporté de Khorsabad. Ces châtelets étaient carrés ou ronds, fixes ou mobiles, garnis de créneaux ou de boucliers; ils entouraient la tête du mât ou se hissaient sur l'avant de cet arbre. Des archers, des jeteurs de pierres, de chaux pulvérisée ou de savon mou, étaient dans ces châtelets pendant le combat; pendant la navigation, c'était le poste des « espies », chargés de veiller et d'avertir à l'approche d'un danger quelconque. Le châtelet prit vers le XIIIe siècle, le nom de *cage* ou *gabin*, à bord des navires de la Méditerranée. Il y avait déjà longtemps que dans les marines du Nord il avait pris le nom islandais de *hune*.

L'introduction de l'artillerie à poudre sur les vaisseaux ronds et longs du moyen âge n'en modifia pas sensiblement la construction. On renforça sans doute un peu les membres, les ponts et leurs soutiens, afin que les efforts des pièces pendant le tir ne produisissent pas de trop grands ébranlements dans la charpente ; on ouvrit quelques portes ou canonnières sur les côtés, à la poupe et dans les murailles pleines de la nef et des autres navires de la même famille, après avoir établi, sur les châteaux et la bretèche, des canons légers, en petit nombre. Le matériel qui servait à terre fut employé sur les bâtiments de guerre, et longtemps l'affût à grandes roues resta l'affût marin. Un statut de 1441 nous fait connaître qu'à Gênes la nef et la coque du port de vingt mille cantares, ou quinze cents tonneaux, devaient porter huit bombardes, deux cents pierres ou boulets de pierre pour ces pièces, et trois barils de poudre. La nef et la coque de quatre à cinq mille cantares, ou de six cents à sept cent cinquante tonneaux, n'avaient qu'une bombarde, trente boulets et trente livres de poudre. Cette bombarde pouvait être du calibre de trois quand celles de la nef de quinze cents tonneaux étaient de quatre et demie.

Les armes nouvelles remplacèrent lentement les anciennes. Longtemps celles-ci restèrent en usage, parce que les essais furent timides, et que, d'ailleurs, les habitudes prises ne se perdent pas vite, surtout lorsqu'à des machines avec lesquelles on est familier, doivent succéder des instruments d'un usage dangereux d'abord pour ceux qui s'en servent, à peu près autant que pour ceux contre qui l'on s'en sert. Les canons imparfaits, la poudre peu connue et effrayante, les boulets assez grossièrement taillés dans la pierre et le marbre, causèrent dans l'origine une terreur que chaque accident venait accroître. C'était tenter Dieu que de remplacer les manganeaux et les pierriers, dont plusieurs siècles avaient appris le bon usage et les effets certains, par des tubes qu'une poussière noire faisait tonner et éclater : invention que le diable, sous la robe d'un moine, avait faite sans doute pour le malheur du monde! D'ailleurs, ajoutaient les plus philosophes, ceux qui n'attribuaient à l'enfer ni la poudre ni la bombarde, avec les nouveaux engins que deviendra le courage personnel?...

Lorsqu'on voit, au milieu du XVe siècle, une seule bombarde sur un navire de sept cent cinquante tonneaux, et huit sur une nef de quinze cents; lorsqu'on voit que, pour un armement de quatre mois, — car c'est la durée ordinaire des armements pendant le moyen âge, — chaque pièce n'avait que vingt-cinq ou trente boulets à lancer, on reconnaît que l'artillerie à poudre eut de la peine à faire oublier l'autre. Dans les inventaires de 1441, à côté des bombardes on voit figurer encore les grosses arbalètes à tour, les arbalètes à rouet, les viretons, les dards, les lances longues et les armures complètes pour les mariniers. On en était encore, à cette époque, à peu près au point où était arrivée l'artillerie quand se livra le combat de Chioggia (1379), où les Vénitiens s'étaient armés contre les Génois, leurs redoutables rivaux, de grosses bombardes, cylindres courts et d'un assez grand diamètre, faits de lames de fer soudées, et recouvertes d'une robe de douves, en bois, jointes par de fortes ligatures en fer et en cordes. Quelques-unes éclatèrent au premier coup, d'autres résistèrent un peu plus longtemps; une survécut à ses sœurs. Elle est à l'arsenal de Venise, où elle marque le

premier pas fait dans l'art de lancer des balles avec un tube de fer, et du salpêtre qui se mêle au charbon.

Il fallut un siècle environ pour que l'artillerie navale prît une certaine importance et que Brantôme pût dire d'un galion appartenant au grand-duc de Toscane, Cosme 1er de Médicis : « Il y avoit dedans plus de deux cents pièces d'artillerie. Je l'ay veu comparable à celui de Malthe, que j'ai veu aussi très-beau, certes, grand et très-bien équipé. » En 1560, c'est-à-dire à peu près au temps où nous reporte Brantôme, voici, selon Girolamo Cataneo, artilleur célèbre, en quoi consistait l'armement d'une grosse nef ou d'un galion armé : « A la proue, sur « le pont d'en haut; deux canons de cinquante ou deux cou- « levrines ; de chaque côté, quatre canons de cinquante « ou de quarante ; et, vers la poupe, un pierrier de cent « de chaque bord. Sous le pont, trois canons de vingt de « chaque côté; au gouvernail, en retraite, deux canons « ou deux coulevrines de cinquante. Sur le premier pont « (le pont inférieur), de chaque côté du gouvernail, une « bombarde de rempart lançant les boîtes ou lanternes « remplies de fragments de pierres et de silex. De chaque « côté de ces bombardes, deux canons de cinquante. En « avant de la chambre, deux canons de vingt. Sur le pont « d'en haut, outre les huit pièces déjà nommées, trois « fauconneaux de six, de chaque bord, et un sacre de « douze. Sous le château d'arrière, deux canons de vingt « de chaque côté et une demi-coulevrine. Dans la galerie « extérieure, de chaque côté, un mousquet à boîtes. Sur le « château d'arrière, quatre ou cinq fauconneaux de trois, « de chaque côté, avec deux sacres, un dans chaque coin, « et tout autour autant de mousquets d'une livre qu'on en « pourra mettre. Sur le couronnement du château, en ar- « rière, quatre mousquets. Au premier étage du château « d'avant, deux faucons de six, un de chaque côté ; dans la « galerie, deux mousquets à boîtes ; aux deux étages su- « périeurs, même artillerie. Dans la grande hune, quatre « mousquets, et deux dans la hune du mât d'avant. Enfin, « dans la chambre du capitaine, à la poupe, quatre mous- « quets ou deux fauconneaux de trois. » Cet armement de soixante et dix-huit bouches à feu, grosses ou petites, était bien loin de celui du galion cité par Brantôme ; mais enfin il était assez respectable.

Dans les grosses galères vénitiennes, le même Cataneo mettait à la proue un canon de cinquante au milieu de quatre coulevrines, dont deux battaient, comme le canon, dans le sens de la longueur de la quille, et les deux autres un peu obliquement à droite et à gauche. Sur les côtés de la proue, deux fauconneaux de trois. Au-dessus du gros canon, un passe-volant de seize monté sur des fourchettes. A l'arrière, près du tabernacle où s'asseyait le capitaine, un pierrier court de trente de chaque côté ou deux canons de vingt. Dans la galerie de poupe, un faucon de six ; à la cuisine, un sacre de douze sur fourchettes. Sur la poupe, un sacre de douze sur un affût sans roues ; enfin, deux aspics de douze pour les saluts, et, au besoin, pour le combat. Les galères ordinaires, qu'on appelait Subtiles, pour les distinguer des autres qui, plus lourdes et moins étroites, prenaient le nom de Bâtardes, recevaient, selon Giambattista Colombina (1611), treize bouches à feu, dont le canon de coursie qui battait dans la direction de l'éperon était de cinquante. Les autres pièces étaient quatre faucons de six et de trois, et huit pierriers de quatorze et de douze.

Armés d'abord d'un éperon de fer, et plus tard de trois ou de cinq bouches à feu battant de front, les navires à rames du moyen âge et ceux du XVIe siècle venaient au combat en présentant toujours la proue à l'ennemi ; aussi, l'ordre de bataille était-il généralement une ligne de front droite ou courbe, formée par les navirss rangés l'un à côté de l'autre, l'éperon en avant. Les anciens avaient eu plusieurs ordres pour leurs bâtiments rostrés : l'ordre de front, l'ordre de coin, où l'armée se rangeait sur deux lignes obliques se rejoignant dans un angle saillant plus au moins aigu ; l'ordre angulaire rentrant, opposé à celui-ci ; l'ordre circulaire, où tous les navires, rangés en rond, marchaient dans une direction quelconque, jusqu'au moment où pour opposer une résistance vigoureuse à l'ennemi qui les entourait, ils tournaient tous la poupe au centre du cercle et le front à l'assaillant ; l'ordre sur plusieurs lignes parallèles ; enfin l'ordre en demi-lune. C'est ce dernier que pratiqua surtout le moyen âge.

A Lépante, l'armée chrétienne combattit en une demi-lune un peu courbée, partagée en quatre corps d'armée : la bataille ou le centre, deux ailes ou cornes, le corps de réserve. Devant chaque corps composant la ligne semi-circulaire, marchèrent, pour engager le combat, six galéasses, qui avaient cent soixante pieds environ de longueur, vingt-sept pieds de largeur et une quinzaine de pieds de hauteur au-dessus de l'eau, firent, avec leur puissante artillerie, un très-grand mal à la flotte turque. Avant que Francesco Bressan eût imaginé, vers 1550, ces galères géantes, on plaçait sur le front des galères ordinaires un certain nombre de vaisseaux ronds, rangés en une ligne droite, et destinés à supporter le premier choc. Quelquefois, outre cette avant-garde de bâtiments à voiles, on plaçait des nefs sur les ailes, les plus fortes du côté où l'on prévoyait que la mêlée pouvait devenir plus terrible. Quant aux petits navires, ils tenaient une ligne en arrière de l'armée, prêts à voler au secours des galères trop menacées.

Au XIe siècle, à la bataille de Durazzo, les nefs vénitiennes, se voyant pressées par la flotte de Robert Guiscard, et ne pouvant rejoindre la terre parce que le vent tombait, se rangèrent en une ligne de front, et se lièrent ensemble, laissant entre elles un intervalle, pour que, par ces créneaux, sortissent et rentrassent librement les petits bâtiments légers et à rames qui devaient aller inquiéter l'ennemi. (Anna Comnène.) Cet ordre de bataille de pied ferme, comme je pourrais l'appeler, était une tradition antique : Scipion l'avait employé. Il avait rangé sur quatre files parallèles ses navires de charge, les joignant l'un à l'autre, dans chaque rang, au moyen de ponts faits avec les mâts et les antennes, et liant les files par de fort cordages, de manière à faire un tout que les galères et les navires à voiles

ne pussent point entamer. (Tite-Live, liv. xxx, 10.)

Quand l'artillerie se fut un peu largement développée, les flottes de nefs s'habituèrent à présenter le côté aux galères, parce que, mieux armées sur les flancs qu'à la proue, les nefs pouvaient faire plus de mal aux bâtiments à rames. Ce ne fut cependant pas cet ordre qu'adopta l'amiral d'Annebaut, le 9 juillet 1545, devant l'île de Wight. Il fit de son armée de nefs, de carraques et de galions, trois escadres; se plaça au centre du corps de bataille, composé de trente navires, sur une ligne de front; mit à la corne droite le seigneur de Boutières avec trente-six bâtiments à voiles, et à la corne gauche, avec les mêmes forces, le baron de Curton. Ses galères, qui ne figuraient dans la flotte que comme auxiliaires, furent mises à l'avant-garde, chargées de harceler l'ennemi et de l'attirer dans la ligne redoutable des vaisseaux ronds.

Après avoir dit la grandeur des navires du moyen âge, leurs nombreuses variétés, la loi de leurs proportions, leur armement, leur manière de se présenter au combat; après avoir montré comment étaient logés les passagers, et quelles précautions les statuts imposaient aux capitaines dans l'intérêt des hommes et des marchandises, parlons du luxe des bâtiments pendant cette longue série d'années qui sépare l'antiquité du XVIIe siècle. Mais, auparavant, un mot sur la navigation.

Longtemps elle chercha le rivage, non pas cependant avec une timidité si grande, que la terre ferme et les îles, cachées derrière l'horizon, restassent tout à fait séparées par la mer. Les communications étaient fréquentes; l'habitude avait, dès l'antiquité, «tracé des routes toujours suivies depuis.» La connaissance des vents périodiques, l'observation des marées, la marche du soleil, étaient la base du savoir des pilotes, qui, la nuit, se guidaient avec la lune, la «transmontaigne et les autres estoilles septentrionnalles,» que « la gentilleté rustique » nommait « le grand curre, et le petit.» (*La Thoyzon d'or*, ms., bib. de l'Arsenal.) La grande et la petite Ourse, ou, comme les appelaient les gens de la campagne, le grand et le petit Chariot, avaient été pour les pilotes phéniciens un moyen de connaître leur position à la mer, comme ils l'étaient pour les navigateurs du moyen âge. Au XIIIe siècle, le champ s'ouvre plus grand. L'aiguille, frottée d'aimant et enfermée dans un fétu qu'on abandonne à lui-même sur l'eau d'un vase suspendu, indique jour et nuit le nord. L'auteur d'une chanson sur la « *tresmontaine* » dit que «li mariniers

Savent par li toute la voie. »

Il ajoute que :

« Son repaire sèvent à route
Quand li tans n'a de clarté goute. »

Et, ce repère (*reperire*, trouver) de l'étoile polaire, cet endroit où elle est cachée, ils le connaissent par «une aiguille de fer atisée à la pierre d'aimant,

« Car dous quel par la pointe vise
La tresmontaine est là sans douge. »

La navigation s'enhardit alors; le vaisseau quitte la terre sans crainte, il sait qu'il pourra la retrouver. Alors commencent les grandes navigations que la boussole perfectionnée, l'astrolabe, l'arbalète ou bâton de Jacob, et d'autres instruments maniés par l'astrologue du bord, rendent sûres d'elles-mêmes. On va aux Açores, aux Canaries, à la côte de Guinée, aux grandes Indes; on va à la terre que Colomb découvre et que nomme Améric Vespuce.

Cependant le moyen âge est à la fois téméraire et prudent. Des marchands cupides voyagent dans la saison des tempêtes; ils brisent leurs navires, perdent leur cargaison, et périssent souvent dans leurs entreprises défendues. La loi interdit la navigation pendant l'hiver; mais on brave la loi, qui se renouvelle sans cesse, toujours sévère et toujours violée. Au IVe siècle, des magistrats, tuteurs des mariniers que la soif du gain rend intrépides au détriment de leur fortune et de leur vie, ferment la mer, depuis le troisième jour des ides de novembre jusqu'au sixième jour des ides de mars. (Végèce, chap. XXXIX, liv. 4.) Au XIIIe siècle, la mer s'ouvre avec avril et se ferme avec octobre. (Francesco Barberino.) Au XVIe siècle, on ne peut revenir à Venise de Constantinople, d'Alexandrie ou de la côte de Syrie, du 15 novembre au 20 janvier. (Loi du 8 juin 1569.) On en revient cependant, et l'on paye 1,500 ducats d'amende. Mais qu'importe si la cargaison vaut cent fois davantage?

En commençant cette rapide esquisse d'un tableau de la marine au moyen âge, j'ai dit que l'architecture navale et l'architecture civile se suivirent toujours de près; que le même goût imposa au navire et à la maison leurs décorations et le style de leurs ornements. Un luxe que ne pouvaient admettre l'hôtel, le logis, le castel, construits en marbre ou en pierre, fut particulier au vaisseau. Je veux parler de la peinture extérieure.

La nécessité de préserver le bois de la pourriture, ou seulement des intempéries de l'air, porta les charpentiers de l'antiquité à couvrir toute la surface du navire d'une couche de résine ou de poix. Ce fut bientôt trop peu pour la satisfaction des yeux. Une couleur préparée avec de la cire vint se superposer à la poix conservatrice. La céruse, le minium et le vermillon firent de brillantes robes aux bâtiments de luxe. Les pirates et les navires explorateurs, pour n'être pas aperçus, se couvrirent d'une couleur verte semblable à celle des eaux de la mer. L'or se mêla à la pourpre dans le revêtement des navires de quelques riches, des prêteurs et des courtisanes. Le ciseau des statuaires habiles ne dédaigna pas l'ornement des proues et des poupes auxquelles ne suffisait pas l'éclat des plus belles couleurs.

Sur ce point encore le moyen âge garda la tradition antique. Le caprice des maîtres des navires et la mode varièrent les peintures. J'ai mentionné un dromon sarrasin peint en vert d'un côté, et de l'autre en jaune; c'était à la fin du XIIe siècle. Avant 1242, Gênes peignait ses navires en vert : à cette époque, pour aller combattre les Pisans, elle les revêtit de blanc, semant de croix vermeilles leurs robes candides. Croix de gueule sur fond d'argent, c'était l'écu de « monsieur saint Georges. » Le rouge fut, au

xvi[e] siècle, la couleur généralement adoptée; quelquefois le blanc ou le noir s'y mêla en rinceaux, en lignes variées, en zigzags capricieux; quelquefois le fond devint noir, les ornements gardant seuls l'éclat du vermillon. Le noir, couleur de deuil, n'attrista que rarement les vaisseaux. En 1525, quand François 1[er], pris à la bataille de Pavie, fut conduit à Barcelone, les six galères françaises qui portèrent le roi captif et sa suite reçurent une peinture noire, du sommet des mâts à la flottaison. Les voiles, les bannières, les flammes, les tendelets, les rames, tout affecta cette sombre couleur, dont les chevaliers de Saint-Etienne voilèrent les brillantes peintures de leur capitane, qui ne devait recouvrer la magnificence de sa décoration que le jour où l'ordre aurait repris aux Turcs une capitane de Pise, perdue dans un combat, glorieux d'ailleurs pour elle.

L'antiquité avait eu des voiles de pourpre et d'or; le moyen âge eut des voiles d'or et de pourpre. Les voiles, les flammes, les bannières de la nef qui conduisit, en 1520, d'Angleterre à Ardres, le roi Henri VIII, étaient dorées. (Voir la planche coloriée jointe à ce chapitre.) Ornements, emblèmes, devises, sujets allégoriques figurèrent ordinairement sur les voiles des nefs seigneuriales, qui ne manquaient pas d'y faire peindre l'écu de leurs armes. Des raies alternatives, des carreaux de couleurs variées couvraient les tissus de lin ou de chanvre qui ne pouvaient se charger de nobles blasons. L'image d'un saint, un crucifix, la figure protectrice de la Vierge, une prière favorite, un mot sacramentel, un signe cabalistique fait pour écarter du navire les malignes influences et les regards des méchants esprits, tels étaient les objets que montraient les voiles des marchands et des pêcheurs. Les voiles noires avaient été adoptées pour le deuil dès les temps antiques; Catulle en témoigne. L'auteur du *Roman de Tristan* et Villani nous apprennent qu'au xiii[e] siècle il en était encore de même. Les galères qui allèrent porter à Manfred la nouvelle de la mort de son frère Conrad (1254) avaient des voiles, des flammes et des gréements noirs.

On faisait les signaux, en partie, au moyen des voiles; les enseignes servaient aussi à cet usage. Un seul étendard suffisait d'ordinaire à la signification de tous les ordres : suivant la place où il était arboré, il avait un sens particulier. Un, deux ou trois fanaux remplaçaient, pendant la nuit, l'étendard dont la nuit effaçait les couleurs. Le taffetas, la toile légère, le satin, étaient les étoffes dont on faisait les bannières, étendards, flammes et pennonceaux. Toutes ces enseignes, ou du moins presque toutes, étaient aux armes d'un roi, d'un amiral, d'une ville, d'un capitaine. Carrées, triangulaires, fourchues, elles avaient des valeurs diverses et des places différentes dans la parure du navire. Les galères, outre les flammes hissées aux sommets des mâts, attachées aux gabies et aux extrémités des antennes, avaient des étendards à la proue et à la poupe, et, à chaque rame, un petit pennon. Le luxe consistait à avoir ces garnitures flottantes en taffetas avec des glands et des franges en soie et en or. Le duc d'Orléans, celui qui fut Louis XII, devant aller commander l'armée de la mer que le roi de France dressait à Gênes, en 1494, on fit faire par « Jehan Pielles, tailleur des habillements de l'escurie du roi, un grand estendart appelé une Flambe » (flamme) de taffetas jaune et rouge, long de cinquante aunes et fendu de trente, « à commencer par le bout d'en bas », pour « celui estandart attacher à vne grande lance qui » devait « estre mise et plantée au hault de la hune « de la nef où il allait s'embarquer. On fit un étendard moyen, fendu, de quinze aunes de long, pour « faire signes à autres nefs et navires de l'armée pour reculer, approucher, arrester ou aller en avant. » On fit aussi un pennon carré. Ces trois enseignes, aux couleurs du duc, portaient sur chaque face « vng ymaige de Nostre-Dame » dans une nue d'argent, près de laquelle était un porc-épic, devise que garda le roi Louis XII, ainsi que les couleurs jaune et rouge. Le compte de Jehan Perrisson (1504, Arch. du Roy) nous apprend que le « porcespy » et les images de la Vierge avaient été peints sur le taffetas par Jehan Bourdichon, « peintre dudit seigneur le Roy, » pour « la somme de quatre cent quarante-huit livres tournois. »

J'ai nommé plus haut le *Baucent*. C'était un étendard— on reconnaît sous la forme de ce nom celle du *Bauséant*, bannière célèbre des chevaliers du Temple; — c'était un étendard levé pour les guerres d'extermination. « Celes banères, dit un document de 1292, signifient mort sans remède et mortelle guerre en tous les lieus où mariniers sont. » Les baucents étaient de taffetas rouge, larges de deux aunes et longs de trente. Les baucents des trois grandes nefs et des deux galères que le roi Philippe le Bel avait fait armer pour aller secourir le roi d'Écosse contre Édouard I[er] étaient « batus à or. »

L'étendard que Marco Antonio Colonna arbora sur sa galère capitane lorsqu'il partit pour Famagouste (1570), noble enseigne qu'il reçut des mains du cardinal Colonna, qui l'avait béni après avoir célébré la messe du Saint-Esprit, était de damas cramoisi, et portait sur ses deux faces un Christ en croix, adoré par les apôtres saint Pierre et saint Paul. Sous cette broderie était écrite la devise du Labarum : *In hoc signo vinces*. La ligue chrétienne eut, en 1571, son étendard, que reçut, le 14 août, à Naples, et dans l'église de Sainte-Claire, don Juan d'Autriche, à qui le cardinal de Granvelle le remit avec le bâton du suprême commandement. Cette bannière carrée était, comme celle de Colonna, de damas ouvré cramoisi, frangé d'or. On y avait brodé un crucifix, au-dessous duquel figuraient les armes du pape, du roi catholique et de Venise, réunies par une chaîne, enblème de l'union des trois puissances. Les armes de don Juan d'Autriche brillaient au-dessous de ce groupe d'écussons. Le jour où cet étendard fut déployé à l'estanterol de la galère réale, Ali, capitan-pacha de Sélim II, déploya un sandjac à deux pointes, d'une étoffe rouge bordée de jaune, chargé, au milieu, d'un cimeterre à deux lames ou de deux cimeterres croisés. Une invocation à Dieu et à son prophète surmontait le sabre; elle était écrite en caractères arabes faits d'un galon. Venise, parmi ses trophées, a conservé dans son arsenal cette bannière, qui ne s'abaissa qu'après la

mort d'Ali, tué pendant l'abordage de la capitane par la réale des chrétiens.

Les Normands n'avaient pas eu moins de passion pour les bannières brillantes, que les peuples de la Méditerranée. Leurs navires se couvraient de ces insignes, quand ils allaient à une expédition guerrière, quand ils célébraient une de leurs victoires de pirates. Benoît de Sainte-Maure, nous montrant les nefs de Rollon qui remontent à Meulan, dit :

> Maint enseigne, maint penuncel
> E maint escu d'or e vermeil
> I resplent contre le soleil!...
> Set cenz enseignes de colours
> Parut ès nefs sus ès châteaux.

Les riches peintures, les ornements capricieux, les arabesques fantastiques, les bannières d'étoffes précieuses, les voiles peintes, les targes chargées d'armoiries et rangées autour des navires et des châtelets, furent, pendant tout le moyen âge, les décorations extérieures des galères et des nefs. Mais voici la renaissance qui renouvelle le goût et enchérit tout à la fois sur l'antiquité, dont elle s'inspire, et sur le XIIIe siècle, qu'elle veut faire oublier. Une galère est alors une sorte de bijou qu'on livre au génie d'un sculpteur, comme on donne un morceau de fer ou d'or à Benvenuto Cellini. Le temps des allégories subtiles est venu pour le tailleur de bois, qui va orner une poupe, comme pour le peintre et le poëte. L'antique mythologie est restaurée, et ouvre une voie nouvelle à l'art. Toute décoration de navire devient emblématique ; tout y est allusions, surprises délicates, imaginations raffinées. Philippe II, pour son frère, à qui, en 1568, il confie le commandement de sa flotte, ait construire une galère ; il ordonne à quelque savant homme d'imposer aux peintres et aux sculpteurs un programme pour l'ornement de ce navire, et l'ingénieux poëte fait représenter sur l'arrière, au-dessus du gouvernail, l'histoire de Jason et de la nef Argo, parce que don Juan est chevalier de l'ordre de la Toison d'Or, et que l'expédition contre les Morisques ne sera pas moins dangereuse et difficile que celle des Argonautes!

Quatre statues partagent cette représentation peinte : la Prudence, tenant d'une main une courte épée, et de l'autre une couleuvre; la Tempérance, qui porte deux coupes vides ; la Force, armée de pied en cap, et serrant une colonne entre ses bras; enfin, la Justice, ayant une grande épée et une balance. Dans une frise se groupent des anges, car le retour aux idées païennes n'a point fait oublier ce qu'on doit à la religion : ils portent les symboles des Vertus théologales. D'un côté de la poupe, on voit Mars vengeur, Mercure l'éloquent, Prométhée et le vautour, Ulysse se bouchant les oreilles pour échapper aux séductions des sirènes; de l'autre côté, Pallas, Alexandre le Grand, Argus et Diane. Entre ces figures sont des tableaux dont chacun contient une leçon morale adressée au jeune amiral, ou un éloge délicat du prince, de son frère, de Charles-Quint. Dans les frises se groupent des nymphes, des tritons. Eole, la Navigation, des dauphins, des tortues, une licorne qui a la propriété de chasser devant elle tous les monstres de la mer, des cygnes, des lions marins, des cerfs, Saturne, Hercule, l'Occasion tenant un sablier et une touffe de cheveux, des compas, des horloges marines, des instruments de géométrie, un rhinocéros, un éléphant, des trophées de victoire et de mort, que sais-je? Et toutes ces figures sont de petits chefs-d'œuvre, et dans tous les encadrements des sujets, l'or, l'azur, le vermillon, s'enlacent avec une grâce merveilleuse ; et la carène, toute peinte en blanc, est couverte d'écus aux armes d'Espagne, aux armes de don Juan.

Ce luxe n'est point particulier aux galères réales et aux capitanes. Tout grand seigneur qui a un beau navire le fait ainsi décorer. Une école de bons sculpteurs se forme pour les ports, école dont Puget sera le dernier grand artiste. Le goût des allégories flatteuses se développe, se perpétue, et personne ne s'étonnera si un jour (1698), de Viviers, inspecteur général des galères et de leur construction, ayant à orner une galère que le roi nomme *la Favorite*, choisit l'histoire de Pallas pour sujet des ornements de sa poupe, « par rapport à la personne que Sa Majesté honore le plus de ses bonnes grâces, » madame de Maintenon, s'il vous plaît.

Le XVIe siècle a pu changer le système de la décoration extérieure des navires et remplacer presque toujours les images chrétiennes par celles de la mythologie païenne; il n'a point agi sur les mœurs et les croyances des gens de mer : leurs idées restent celles du moyen âge, amies du merveilleux et peureuses.

Le matelot, naïf et crédule, confond dans ses craintives appréhensions les choses de la foi et celles de la sorcellerie : il croit en Dieu, il adore la Vierge, il honore et prie tous les saints qui ont eu quelques rapports avec la mer et les vaisseaux ; mais il a peur du prêtre, à cause de sa robe noire, et quand le mauvais temps vient, *lou capelan,* qu'on aura pris en route, courra le risque d'être jeté par-dessus le bord, si le capitaine est aussi ignorant que son équipage.

Les êtres fantastiques plaisent à son imagination. Les nautoniers anciens avaient vu des sirènes, et les poëtes les chantaient ; un visionnaire a vu un poisson, la tête couverte d'une mître, les épaules revêtues d'une riche dalmatique, et tout le monde marin croira au poisson *évêque,* dont un savant jésuite attestera l'existence.

Dans la campagne de la flotte française à Métclin, les rameurs d'un brigantin ont vu le diable, sous la figure effrayante et hideuse d'un monstre marin, engloutir, à Zante, un matelot débauché et sans foi, qui, en jouant aux dés, avait « bravé et défié madame Marie, Vierge et mère de Jésus ; » et Jean d'Auton atteste le fait, que toute l'armée navale croit comme à l'Evangile.

Les serments les plus terribles sont ceux par lesquels aiment à s'engager les mariniers. L'Église et l'amirauté combattent vainement ces tendances coupables qui mettent en danger les âmes des faiseurs de serments : l'habitude est prise et résiste. On jure sur le pain, le vin et le sel, et

l'Église condamne cette formule sacramentelle qui en cache une autre d'une apparence moins innocente. Le pain, le vin, le sel, sont la base de la nourriture ; ils symbolisent donc la vie : or, jurer sur sa vie, c'est jurer sur son âme, que l'on compromet ; donc, jurer sur le pain, le vin et le sel, c'est faire, par un détour coupable, un horrible et dangereux serment. Une ordonnance de 1543 défend, sous des peines sévères, cette coutume damnable, qu'une autre ordonnance défendra encore en 1582 ; mais les matelots y persisteront, comme, dans le monde, on persistera à cacher *sacré Dieu!* sous : *sacrebleu!* et *sacrée hostie!* sous : *sacristi!*

Que le marinier redoute le vendredi, le sel renversé, les couteaux en croix, le pain mal tourné, ou tout autre fâcheux pronostic, il n'y a là rien d'étonnant : tout le monde a les mêmes appréhensions. Qu'il consulte les devins, les sorciers, les nécromanciens, qu'il croie à la magie et se livre à certaines pratiques diaboliques, il a cela de commun avec les meilleurs esprits. Il a besoin du vent, et, pour l'avoir, il fait des prières ou des enchantements. Dans la tempête, il appelle le calme par des pratiques superstitieuses. Grec, il jette à la mer quelques petits pains qu'il appelle Pains de saint Nicolas ; Russe, il offre, au mauvais esprit qui soulève la mer Blanche et charme une montagne qu'on ne peut dépasser, un gâteau de farine et de beurre ; Portugais, il attache au mât du navire en péril une image de saint Antoine, et il la prie et il la fouette jusqu'à ce qu'il ait le vent à gré ; Indien, il conjure le dieu Muthiam, roi des mauvais esprits, en buvant le sang d'un coq, et en avalant, dans le délire de l'extase, un charbon rouge dont il ne sent point la chaleur. Une trombe se lève devant le navire : elle tournoie, elle avance menaçante et terrible, que faire? Un matelot tire son couteau, et fait en l'air des signes de croix en récitant quelques paroles mystérieuses : si le manche du couteau est noir, la trombe doit s'éloigner. Grandit-elle toujours, deux mariniers tirent leurs épées et les frappent l'une contre l'autre, ayant soin de bien former une croix dans chaque rencontre : la trombe doit tomber. Il n'y a que les gens de peu de foi qui tirent le canon contre l'effrayant météore.

Les marins du moyen âge ne croient plus, comme leurs devanciers, que se couper les ongles ou les cheveux pendant le calme soit un mauvais présage et fasse venir la tempête ; que l'éternuement entendu à gauche, au moment où l'on s'embarque, soit un augure fatal devant lequel il faut s'arrêter, quand, au contraire, on doit croire à un voyage favorable si l'éternuement s'est fait entendre vers la droite ; mais ils tirent une induction fâcheuse de l'inclinaison que prend à droite le navire au moment où l'on embarque ses vivres ; mais ils croient au Gobelin, lutin tracassier qui tourmente chaque nuit les mariniers, dont il ouvre le couteau, brouille les cheveux, déchire les matelas, et qui, plus téméraire encore, s'attaque au navire lui-même, nouant les cordages qui doivent courir dans les poulies, arrachant les ancres pendant le calme, ou déchirant les voiles quand elles sont le plus soigneusement serrées.

Cette tendance vers les superstitions les plus étranges, ces habitudes des pratiques d'une dévotion étroite, appartenaient, en général, au moyen âge, et non pas aux gens de mer en particulier. Rois, reines, chevaliers, moines, clercs et manants, avaient tous les mêmes appréhensions, les même faiblesses. Nul n'était esprit fort ; et si par hasard quelque marinier s'avisait d'avoir les doutes libertins d'un Faust ou d'un don Juan, un monstre marin le dévorait, et cet exemple arrêtait pour un temps, sur le penchant de l'impiété, toute la gent nautique.

Malheureusement, le malin esprit, l'Ennemi, comme on l'appelait, était souvent bien fort, et les matelots se prenaient à ses piéges. La loi frappait alors avec une sévérité grande, quelquefois même cruelle. Le blasphème, le plus odieux des crimes, était puni de la manière la plus rigoureuse. En 1571, l'amiral de la Ligue publia un ban portant la peine de mort contre le blasphémateur, qu'en 1190, Richard Cœur de Lion avait voulu ne pas prévoir dans cet édit rendu pour la police de sa flotte, qui atteignait le meurtre, le vol, l'outrage et même l'injure. En 1420, Moncenigo frappait du fouet tout homme de rames convaincu de blasphème, et d'une amende de cent sous (*solsi cento*) tout homme de poupe, nocher, officier ou gentilhomme coupable du même délit : différence assez curieuse, assurément.

Le code norwégien ordonnait, en 1274, que le voleur fût rasé, et que sa tête, enduite de poix, fût couverte de plumes. Dans cet état, il passait au milieu de l'équipage rangé sur deux files, et chaque homme lui donnait un coup de bâton ou de pierre ; après quoi, il était chassé du bord. Richard Cœur de Lion n'avait pas ordonné que le coupable passât par les verges et les pierres, et le code de 1274 renchérissait sur celui de 1190.

Une ordonnance de Pierre III d'Arragon (5 janvier 1354) condamnait à passer par les courroies ou par les baguettes tout marinier ou tout homme d'armes embarqué qui jouait ses effets. Dans certains cas, l'amiral pouvait faire couper les oreilles à un coupable ; il pouvait aussi lui faire couper la langue, et, par exemple, à celui qui insultait le comite, chef de l'équipage, ou qui, pour se faire payer ou pour contraindre le capitaine à changer sa route et à prendre terre, se révoltait et employait l'insulte ou la menace. Au commencement du XIVe siècle, la loi catalane abattait le poing au comite qui, sans ordre et méchamment, avait coupé le câble du navire. En 1397, à Ancône, tout homme qui abandonnait un bâtiment en naufrage, avant que la mer ne l'eût brisé ou jeté sur la côte, perdait la main droite.

La mutilation des membres fut rayée du code catalan en 1354, « parce que, disait l'ordonnance, un homme qui a perdu le poing ou le pied n'est plus bon à rien ; » mais on y maintint la perte de la langue ou des oreilles, la course le long du navire sous les baguettes et les courroies, et l'on y introduisit la suspension par le cou à une antenne. Le soldat, l'arbalestrier, le matelot qui frappait le comite, était pendu. Les lois du Nord, terribles pour le cas où un marinier frappait du couteau le patron du navire ou seulement levait son arme contre lui, voulaient que le coupa-

ble eût la main clouée au mât avec le couteau dont il s'était servi, et qu'il ne pût se délivrer qu'en se déchirant la main dont il laissait une partie contre le mât.

Richard avait ordonné que celui qui frappait du glaive ou du couteau eût le poignet tranché avec la hache. La loi de Berghen, de 1274, fut plus douce : les rixes qui n'amenaient par la mort d'un des adversaires n'étaient punies que d'une amende. A Gênes, au xive et au xve siècle, les statuts punissaient de mort tout homme qui causait la mort d'un autre par les blessures faites dans une dispute.

Le pilote qui s'était engagé sur sa tête à conduire sain et sauf un vaisseau dans un lieu désigné, avait la tête tranchée s'il perdait la nef; à moins qu'il ne fût assez riche pour payer tout le dommage causé par son ignorance ou sa légèreté. Le comite qui perdait une galère par sa faute, ou qui ne se portait pas à la mêlée pour secourir l'amiral, était pendu et taillé en morceaux. On empalait quelquefois celui qui coupait le câble avec l'intention de faire échouer le navire confié à son commandement.

Le pal, les verges, les courroies, le fouet, la mutilation des membres, le retranchement de la langue ou des oreilles, la mort par la hache ou par un supplice analogue à celui de la potence, n'étaient pas les seules peines que les codes maritimes du moyen âge infligeassent aux gens de mer qui se rendaient coupables des crimes prévus par la loi. L'immersion répétée trois fois ou davantage était une des punitions le plus ordinairement appliquées. Au xiie sicèle, cette immersion, qu'en France on a appelée d'un mot fait du grec *kalaò,* la Cale, était infligée à celui qui frappait du poing par méchanceté. A Marseille, on calait ceux qui, même en plaisantant, juraient le nom de Dieu ou les noms des saints. Justement sévère contre les inhumains qui, au lieu de porter aide et secours aux naufragés, leur couraient sus pour les dépouiller et les tuaient ou blessaient pour leur ravir leur argent ou leurs marchandises, la loi d'Oléron voulait que ces larrons fussent plongés à la mer jusqu'à ce que, demi-morts, on les retirât de l'eau pour les lapider et «assommer comme on ferait un chien ou loup.»

La marque était une des peines infamantes que Venise appliquait, au xiiie siècle. En 1232, on fouettait et l'on marquait au front le marinier qui, ayant reçu des arrhes ou une part quelconque de sa paye, et, n'ayant pas rempli son devoir, n'avait pas rendu le double de l'argent qu'il avait reçu. Un recez de la ligue anséatique, renouvelé en 1418, 1447 et 1591, marquait à l'oreille tout homme de l'équipage qui abandonnait son patron dans le danger.

La loi pénale défendait de vendre à l'ennemi des armes et des navires. Celui qui vendait des armes aux Sarrasins était «pendu par la goule,» aux termes des Assises de Jérusalem ; celui qui vendait un navire et qui, par là, faisait «tort de deux navires à la République,» était, suivant le statut vénitien de 1232, dépossédé de tout ce qu'il avait au monde; puis, exposé sur l'escalier du tribunal à la huée publique. «(*Stridetur in scala.*)» La huée était une punition que Pierre d'Arragon crut devoir infliger, par son ordonnance du 5 janvier 1354, à tout timonier qui, par sa négligence, aurait causé un abordage duquel seraient résultées des avaries un peu considérables. Le délinquant était exposé aux risées de tous, à la huée publique, assis sur un tonneau, les pieds nus, en robe courte de punition, et tenant entre ses mains un gouvernail. Il restait ainsi une demi-journée.

Je m'arrête ici. J'aurais pu donner, sur les lois maritimes du moyen âge, des notions nombreuses et d'un grand intérêt; mais je dois me borner, et à cause de cela m'abstenir de tous détails sur la langue que parlaient les gens de mer, langue poétique, pleine d'énergie et d'éclat, originale, concise et riche, dont je ne sais pas trois hommes en Europe qui aient aujourd'hui, je ne dirai pas la parfaite intelligence, mais seulement une connaissance superficielle.

A. Jal,

Historiographe de la Marine.

Et. Dolet. De re Navali liber. *Lugd., Seb. Gryphius,* 1537, in-4.

Lazare Baif. Tractatus de re Navali. *Parisiis, Rob. Stephanus,* 1549, in-4.

Marc. Meibomius. De fabrica triremium. *Amst.,* 1671, in-4.

Le P. de Languedoc. Dissertation sur les trirèmes ou vaisseaux de guerre des Anciens. *Paris,* 1721, in-12.

Cette dissertation a été réfutée par Barras de la Penne dans deux opuscules : Remarques sur la dissertation... *Marseille,* 1722, in-8, et Lettre critique... *Ibid.,* 1727, in-fol.

Dav. Leroy. La Marine des anciens peuples expliquée. *Paris,* 1757, in-8, fig.

— Les navires des Anciens. *Paris,* 1783, in-8, fig.

— Nouvelles recherches sur les vaisseaux longs des Anciens, sur les voiles latines, etc. *Paris,* 1786, in-8.

— Des navires employés par les Anciens et de l'usage qu'on en pourrait faire dans la Marine. *Paris,* an X, in-8.

A. Fr. Deslandes. Essai sur la Marine des Anciens, et particulièrement sur leurs vaisseaux de guerre. *Paris,* 1768, in-12, fig.

J. B. Rondelet. Mémoire sur la Marine des Anciens et sur les navires à plusieurs rangs de rames. *Paris,* 1820, in-4, fig.

John Howell. An essay on the war-galleys of the Ancients. *Edinburgh,* 1826, gr. in-8.

A. Jal. Archéologie navale. *Paris, Firmin Didot,* 1839, 2 vol. gr. in-8, fig.

Aubin. Dictionnaire de Marine, conten. les termes de la navigation et de l'architecture navale. *Amst.,* 1702, in-4, fig.

Souvent réimprimé.

Saverien. Dictionnaire historique, théorique et pratique de la Marine. *Paris,* 1758, 2 vol. in-12.

W. Falconner. An universal dictionary of the Marine. *London,* 1769, in-4.

Souvent réimprimé; l'édit. de 1815 contient des additions de Wil. Burney.

J. H. Roeding. Allgemeines woerterbuch der Marine in allen Europ. sprachen. *Hambourg,* 1793-98, 4 vol. in-4, dont un depl.

Ce dictionnaire polyglotte est précédé d'un aperçu général de tous les ouvrages imprimés ou manuscrits qui existent sur l'art nautique, depuis l'an 1484.

Vial du Clairbois et Blondeau. Encylopédie méthodique. Marine. *Paris,* 1783-87, 4 vol. in-4, avec atlas gr. in-4.

ARCHITECTURE MILITAIRE.



L'ART de la fortification, jusqu'à l'invention de la poudre, ou, pour parler plus exactement, jusqu'au perfectionnement de l'artillerie, consista dans une observation plus ou moins exacte des traditions laissées par les Romains. Leurs monuments militaires, nombreux en France, servirent longtemps de modèles ; entre les forteresses romaines et les forteresses du moyen âge, on ne reconnaît guère d'autres différences que celles qui résultent du changement des mœurs et des institutions.

Dans un *castellum* antique, le choix du site, l'uniformité des dispositions, la construction méthodique et régulière, dénotent le vaste système de la centralisation impériale : le château du moyen âge offre les mêmes défenses ; il a, de même, fossés, tours et courtines ; mais une certaine rudesse, une bizarrerie frappante dans le plan et dans l'exécution, attestent une volonté individuelle et cette tendance à l'isolement, si caractéristique, de la société féodale.

Les moyens d'attaque, contre lesquels les ingénieurs du moyen âge avaient à se prémunir, étaient l'escalade ou la brèche, pratiquée, soit par la sape, soit par la mine, soit par le jeu des machines destinées à renverser les remparts. Nous parlerons ailleurs des opérations de siége ; nous nous bornerons, quant à présent, à faire remarquer que l'emploi des *engins* ou machines de guerre fut moins fréquent au moyen âge qu'à l'époque romaine. Elles jouent cependant un rôle enore important dans les siéges des XIIe et XIIIe siècles. Au XIVe, leur emploi est presque nul, particulièrement dans le Nord, même au milieu des guerres acharnées de la France et de l'Angleterre. On peut attribuer ce changement notable dans l'art de la guerre à l'affaiblissement lent, mais continu, des traditions romaines ; mais il paraît plus probable que l'usage des machines de guerre, au XIIe et au XIIIe siècle, avait été introduit ou plutôt restauré en Europe, à la suite des relations que les croisades établirent entre les guerriers du Nord et les ingénieurs grecs et musulmans, longtemps les seuls dépositaires des connaissances de l'antiquité. Cette opinion acquerra quelque vraisemblance, si l'on observe que les Espagnols, ou plutôt les Maures à leur service, construisaient encore des machines au XIVe siècle, lorsque l'usage de celles-ci s'était déjà perdu en France et en Angleterre. (Comparez les relations de siéges dans Froissard, avee celles d'Ayala.)

Quoi qu'il en soit, on doit noter qu'au moyen âge les moyens de défense étaient supérieurs aux moyens d'attaque, et qu'une place était imprenable de vive force lorsqu'elle était située dans un lieu de difficile accès et que ses remparts étaient assez élevés et assez épais pour braver l'escalade ou la sape.

Il n'y a point de caractères particuliers à l'architecture militaire, qui puissent marquer avec précision l'âge d'une forteresse. On en est réduit à l'observation des indices communs à toute espèce de constructions. L'appareil, la forme des arcs, le galbe des moulures, fournissent dans l'examen d'un monument militaire les mêmes renseignements qu'ils offrent pour l'appréciation d'un édifice civil ou religieux. Naturellement, ces renseignements sont rares dans une construction militaire, dépourvue, en général,

d'ornementation, toujours sévère et massive, et qui a pour but principal la solidité et la durée. En outre, les enceintes fortifiées ont éprouvé, pour la plupart, des modifications continuelles. Il en est peu qui aient été bâties d'un seul jet, et presque toujours elles offrent la réunion d'une suite de défenses, ajoutées les unes aux autres à mesure que le besoin s'en est fait sentir.

Dispositions générales. Le problème dont les ingénieurs de tous les temps se sont proposé la solution, est celui-ci :

« Construire des ouvrages qui puissent se protéger les » uns les autres, et cependant susceptibles d'être isolés, » en sorte que la prise de l'un n'entraîne pas celle des » ouvrages voisins. »

D'où résulte ce corollaire : « Que les ouvrages intérieurs « doivent commander les ouvrages extérieurs. »

L'architecture militaire du moyen âge présente l'application continuelle de ces principes.

Dès les temps les plus reculés, toute fortification permanente se composait :

1° D'un fossé continu,

2° D'une enceinte continue,

3° D'un réduit où la garnison trouvait un refuge après la prise de l'enceinte.

Dans les villes, ce réduit était une citadelle ; dans les châteaux, un donjon, c'est-à-dire une tour plus forte que les autres, indépendante par sa situation et par sa construction. Ces dispositions s'appliquent aussi bien aux fortifications du moyen âge, qu'à celles de l'antiquité.

Les premières enceintes fortifiées du moyen âge, surtout celles des châteaux, ne furent formées que d'un parapet en terre, bordé par un fossé, et couronné de palissades, de troncs d'arbres, de fagots d'épines, ou quelquefois même de fortes haies vives. (Pl. I.) Au centre, s'élevait une tour en maçonnerie, solidement bâtie et entourée d'un fossé, comme l'enceinte extérieure. La plupart des villes, ayant eu de bonne heure, soit des enceintes romaines, soit des remparts construits sous l'influence des arts de Rome, ne s'entourèrent pas de ces fortifications barbares, qui furent principalement à l'usage des seigneurs ou chefs militaires vivant à la campagne.

Aux parapets en terre, on substitua, dans la suite, des murs de pierre, flanqués de tours plus ou moins espacées ; on multiplia le nombre des enceintes, et l'on augmenta la hauteur des donjons. Vers la fin du xiie siècle, les ingénieurs recherchaient avec curiosité les ouvrages anciens sur l'art de la guerre, et l'on a lieu de croire qu'à cette époque on remit en pratique les principaux préceptes, consignés dans les écrivains militaires latins ou grecs préceptes qui d'ailleurs paraissent n'avoir jamais été complétement oubliés en France. Geoffroy Plantagenet lisait Végèce en faisant le siége de Montreuil-Bellay. (Bodin, *Recherches histor. sur l'Anjou*, 1, 260.)

Situation. Avant d'étudier en détail toutes les parties qui composent une forteresse, on doit dire quelques mots des emplacements qu'on regardait, au moyen âge, comme favorables à la défense.

En pays de montagnes, on recherchait de préférence une espèce de cap ou de plateau étroit, s'avançant au-dessus d'une vallée, surtout si des escarpements naturels le rendaient inaccessible de presque tous les côtés.

Rarement on bâtissait les châteaux sur des cimes élevées ; on préférait les construire à mi-côte, soit pour la facilité des approvisionnements, soit pour ne pas se priver des moyens d'avoir de l'eau commodément. On bâtissait même dans les vallées ; mais c'était, en général, quand elles offraient de ces passages naturels dont la possession assure de grands avantages pour préparer ou pour repousser une invasion. D'ailleurs, on était assez indifférent sur le voisinage des hauteurs qui dominaient les enceintes fortifiées, pourvu qu'elles fussent hors de la portée, assez faible, des machines en usage alors pour lancer des traits.

En plaine, on choisissait les bords des rivières, surtout les îles et les presqu'îles qu'on pouvait facilemet isoler, et qui commandaient la navigation. (Fig. 1, pl. I.)

Faute de rivière, on recherchait le voisinage d'un ruisseau qui remplît les fossés d'eau, ou bien d'une boue profonde, obstacle tout aussi efficace que l'eau ; enfin, une butte isolée, élevée de quelques mètres, était considérée comme une bonne position, que l'on s'efforçait d'améliorer encore, en augmentant artificiellement la roideur des pentes. D'ordinaire même, on élevait une *motte*, ou butte factice, pour y placer le donjon ou la principale tour d'un château. (Fig. 2, pl. I.)

Quelques-unes de ces mottes paraissent avoir été des tumulus antiques. Il faut bien se garder de généraliser ce fait, assez rare, mais qui, pour cela même, mérite d'être mentionné.

Divisions principales. Les parties principales et caractéristiques d'une forteresse, au moyen âge, à commencer l'examen par l'extérieur, peuvent être rangées dans les divisions suivantes :

1. Fossés. 2. Ponts. 3. Barrières ou retranchements extérieurs. 4. Portes. 5. Tours. 6. Couronnement, créneaux, plates-formes, etc. 7. Courtines. 8. Fenêtres, meurtrières. 9. Cours intérieures. 10. Donjon. 11. Souterrains.

1. Fossés. Les plus anciens fossés étaient creusés dans la terre et dépourvus de revêtement, du moins du côté de la campagne, car, du côté de la place, les murs, s'élevant verticalement ou en talus fort roide, formaient un des bords du fossé. (Fig 3, pl. I.) L'inclinaison des bords opposés était celle qu'exigeait la nature des terres escavées. (Voir, dans la Chronique de Duguesclin, l'accident qui occasionna la prise de Saint-Sevère. Un chevalier français, nommé Geoffroy Payen, se promenait le long de la contrescarpe.

> Geoffroy ot une hache dont le tranchant luisi ;
> Un bout sur le fossé en la terre feri.

La terre de la contrescarpe cédant, la hache tomba dans le fossé ; pour la reprendre, Payen y descendit, malgré les traits des Anglais. Il demanda une échelle pour remonter. On la lui apporta. Alors, la trouvant assez haute pour atteindre le rempart, il monta bravement à l'assaut, entraînant

à sa suite toute l'armée française. (Cuvelier, t. II, p. 224.)

Dans les châteaux plus modernes, la contrescarpe, ou le bord extérieur du fossé, est revêtue de maçonnerie. Quelquefois c'est un mur vertical, plus souvent un talus. Il est fait mention de fossés en terre à parois verticales, mais alors probablement les terres étaient retenues par des madriers, et il est présumable que ce n'était qu'une disposition temporaire adoptée au moment d'un siége. On les désignait par le nom de *fossés à fond de cuve*.

La profondeur d'un fossé et sa largeur étaient proportionnées à la hauteur des murs et à l'importance de la forteresse. Dans tous les cas, la contrescarpe devait être à portée des traits lancés des remparts.

Autant que la chose était possible, les fossés étaient remplis d'eau, ou, du moins, susceptibles d'être inondés au besoin. Quelquefois l'eau baignait le pied des remparts; d'autres fois elle remplissait seulement la *cunette*, c'est-à-dire un canal pratiqué au milieu du fossé, entre deux berges qui restaient à sec.

Lorsque les fossés étaient dans une telle situation qu'ils ne pussent jamais être inondés, les difficultés naturelles du terrain rendaient presque toujours cette précantion inutile, et d'ailleurs on y suppléait, soit par une profondeur plus grande, soit par l'emploi de chausses-trapes, de pieux aiguisés, etc., cachés sous les herbes qui tapissaient le fond du fossé.

Outre l'eau destinée à remplir la cunette du fossé, et qu'on prenait, comme il semble, assez peu de soin de renouveler, ce fossé recevait les égoûts du château. Les ouvertures des canaux qui y portaient les immondices étaient soigneusement munies de grilles et de hérissons.

L'absence de fossé est une exception rare, même dans les châteaux situés sur des hauteurs où des escarpements abruptes paraissent rendre cet obstable tout à fait superflu. Presque toujours, à moins que les remparts ne s'élevassent au bord même d'un précipice, s'il restait un peu de terrain uni entre les escarpements et l'enceinte, on regardait comme indispensable de creuser un fossé. En effet, la destination de ce genre de défense était principalement d'empêcher l'assaillant de conduire au pied du mur ses machines de siége ou ses mineurs. Aussi, la première opération de celui-ci était de combler ce fossé et de niveler le terrain jusqu'au bas du rempart.

2. Ponts. Un pont porté sur des piles, ou, plus rarement, une espèce de môle traversant le fossé, donnait accès dans la place. Quelquefois, en excavant le fossé, on ménageait une langue de terre, qui servait de passage; mais, d'ordinaire, on préférait un pont léger, qui offrait l'avantage de rétrécir le passage, et qui, en cas de siége, était détruit ou retiré à l'intérieur.

Dans les monuments figurés dans la tapisserie de la reine Mathilde, par exemple, on voit des ponts semblables qui ne semblent composés que d'une seule planche. (Fig. 6, pl. I.) On observera que l'extrémité qui aboutit à l'enceinte fortifiée est plus élevée que l'autre. Le but de cette disposition s'explique suffisamment. On doit remarquer encore des espèces de marches destinées à assurer le pas des chevaux.

Bientôt on imagina de construire des ponts dont le tablier pouvait se relever au besoin, et, de la sorte, fermer le passage. Cette invention, qu'on nomma *pont-levis*, se perfectionna rapidement. Le tablier fut manœuvré par un système de contre-poids, en sorte qu'un effort, même assez faible, suffit pour lever ou l'abaisser. (Fig. 5, pl. I et II.)

Il est fort rare aujourd'hui de retrouver d'anciens ponts-levis. On reconnaît qu'ils ont existé, à de longues ouvertures percées dans les murs, au-dessus de la porte, et dans lesquelles se mouvaient sur un axe les *flèches*, c'est-à-dire les poutres formant le levier auquel le tablier mobile était suspendu.

Si le pont-levis était très-léger, comme ceux qui étaient destinés à donner passage à des hommes de pied seulement, les poutres étaient remplacées par une armature en fer moins compliquée et d'une manœuvre plus facile. Les figures ci-jointes dispensent de toute description. (Fig. 4, pl. I et fig. 6, pl. II.)

Lorsqu'au lieu d'un fossé il s'agissait de traverser quelque obstacle plus considérable, tel qu'un large ravin, ou bien une rivière, un pont solide en pierre était substitué aux ponts de charpente, réservés aux fossés d'une largeur médiocre. Alors, par des dispositions particulières, on s'étudiait à rendre le passage dangeureux et difficile pour l'ennemi. Presque toujours on élevait fortement le milieu du pont, et l'on y plaçait une tour, sous laquelle il fallait passer (fig. 1 et 2, pl. II et fig. 1, pl. III); d'autres tours défendaient les extrémités du pont; le tablier était très-étroit, et souvent interrompu par des ponts-levis en avant et en arrière des tours. Ces ponts étaient quelquefois construits pour favoriser le prélèvement d'un péage. Dans ce cas, ils peuvent se rencontrer fort éloignés de toute autre fortification. (Fig. 3, pl. II.) Quelques châteaux situés sur le bord d'une rivière levaient un impôt sur la navigations, au moyen d'un barrage ou estacade qui ne laissait un passage qu'assez près des remparts pour que les bateaux ne pussent se soustraire au payement du droit fixé. Il y avait, par exemple, un barrage sur la Seine, auprès du Château-Gaillard.

Dans quelques provinces, on voit le tablier des ponts affecter en plan la forme d'un Z (il y en a beaucoup d'exemples en Corse, du xve et du xvie siècles (fig. 4, pl. II), et l'on pensait sans doute que cette disposition devait rendre plus difficile une surprise, telle qu'en auraient pu tenter des hommes à cheval se lançant au galop pour forcer le passage.

3. Retranchements extérieurs, barrières, barbacanes, poternes, etc. Au delà du fossé, à la tête du pont, on élevait un ouvrage plus ou moins considérable, dont la destination était de protéger les reconnaissances et les sorties de la garnison. Quelquefois il se composait d'une ou de plusieurs tours, ou même d'un petit château, auquel on donnait souvent le nom de *bastille*. (Voir, dans Ayala, *Cronica del rey don Pedro*, les siéges de Toro et de Tolède, qui commencèrent par des attaques contre les tours servant de tête de pont. (Fig. 2 et 4, pl. III.)

Plus fréquemment, surtout dans les châteaux de moyenne grandeur, on se contentait d'une ou de plusieurs enceintes de palissades. (V. le bas-relief de Carcassonne, Pl II bis.)

Les peintures, les tapisseries, les bas-reliefs peuvent fournir d'utiles renseignements sur les ouvrages de cette espèce, encore assez imparfaitement connus. Autant qu'on en peut juger par les récits des historiens, on doit se représenter ces sortes de fortifications comme une suite de barrières les unes derrière les autres. C'était là que s'engageaient les premiers combats, et, d'ordinaire, l'assaillant commençait ses opérations par détruire ces postes avancés. On leur a donné plusieurs noms, tels que *barrières, barbacane, poterne,* et il n'est pas facile de les distinguer. Il paraît cependant que le mot de *poterne* s'appliquait plus particulièrement à une espèce de porte dérobée donnant accès sur le fossé, et aux ouvrages qui la défendaient.

Une forteresse située sur une hauteur escarpée avait souvent une barbacane qui donnait sur la plaine et se liait au corps de la place. C'était comme un long passage entre deux murs, quelquefois flanqués de tours, et se terminant par une sorte de fort détaché. On voit une disposition de cette espèce dans les fortifications de la cité de Carcassonne, du côté qui fait face à la ville moderne. (Fig. 5, pl. III.)

4. Portes. Après avoir franchi le fossé, on arrivait à la porte de l'enceinte principale. La même observation qui avait fait construire des ponts en zig-zag, avait fait reconnaître qu'il ne fallait point placer la porte dans l'axe du pont, mais à gauche de celui-ci. La porte s'ouvrait à gauche, parce qu'on obligeait ainsi l'assiégeant de présenter aux remparts son flanc droit, qui n'était point couvert par les grands boucliers, nommés *pavois,* qu'on portait dans les siéges. (Fig. 6, pl. V bis.) Cette disposition, qu'on peut remarquer déjà dans les fortifications des Romains, paraît leur avoir été empruntée, ainsi que beaucoup d'autres, par les ingénieurs du moyen âge : «Curandum maxime videtur... uti portarum itinera non sint directa, sed læva; namque tum dextrum latus accedentibus quod scuto non erit tectum, proximum erit muro. » (Vitr., I, 5.)

La porte d'un château est presque toujours placée dans un massif épais formé par deux tours que lie entre elles un corps de bâtiment plus ou moins considérable. Elle présente un passage, assez étroit, qu'on pouvait fermer à ses deux extrémités et quelquefois même au milieu. Ce passage traverse souvent une ou plusieurs petites cours, comprises dans l'intérieur du massif dont on vient de parler. (Fig. 1, pl. IV et fig. 6, Pl. III bis.)

Une disposition, assez semblable à celle de la fig. 2, pl. IV, paraît avoir existé dans plusieurs châteaux, mais on ne pourrait en citer un exemple bien conservé en France. Le dessin, que nous donnons comme type de ce mode de fortification, représente une porte du XIVe siècle, existant encore aujourd'hui dans la ville d'Avila, en Espagne.

On voit que les deux tours, entre lesquelles s'ouvre la porte, se projettent en avant de l'enceinte continue; un passage assez étroit conduit à la porte. Le pont sert, non-seulement à établir une communication entre les deux tours, mais encore à recevoir des soldats qui, à l'abri de forts parapets, pouvaient contribuer, d'une manière très-efficace, à la défense de la porte.

Presque tous les châteaux ont deux portes, l'une grande l'autre petite, très-rapprochées l'une de l'autre. La première était pour les chars et les cavaliers, la seconde pour les hommes à pied. (Fig. 9, pl. III bis.) La prudence, cette vertu si nécessaire au moyen âge, exigeait que la grande porte ne s'ouvrît qu'en cas d'absolue nécessité.

Dans les maisons particulières, on trouve aussi fréquemment ces deux portes. La maison de Jacques Cœur, à Bourges, et l'hôtel de Sens, à Paris (fig. 3, pl. IV), en offrent des exemples remarquables. Le pont-levis, une fois relevé, faisait en quelque sorte l'office d'un large bouclier opposé à l'ennemi ; mais celui-ci, avec des crocs, à force de bras, ou bien avec des machines, pouvait parvenir à l'abaisser, en rompant les chaînes qu'il le tenaient suspendu. Il fallut donc opposer un autre obstacle. Ce fut la *herse,* espèce de lourde grille en fer, ou bien un système de paux indépendants; cette seconde espèce de clôture se nommait une *orgue* ou une *sarrazine,* expression qui semblerait indiquer que cette invention avait une origine orientale. Cette machine s'élevait ou s'abaissait, en glissant dans des rainures pratiquées aux parois des murailles du passage. On élevait la herse à l'aide d'une machine, et à l'approche d'un danger, on la laissait tomber. Dès ce moment, le passage était fermé, et il fallait briser la herse pour pénétrer plus avant, car il était impossible de la relever à l'extérieur. (Fig. 4, pl IV.)

Les hommes qui manœuvraient la herse étaient placés dans une salle supérieure ou quelquefois à côté de la porte. Des ouvertures étroites, percées dans la muraille, leur permettaient d'observer ceux qui se présentaient sur le pont-levis. (Fig. 5, pl. IV.)

Outre la herse, pour défendre l'entrée d'une place, on employait encore des portes massives en bois, hérissées de clous, ou revêtues de lames de fer. Presque toujours il y avait deux portes, une à chaque extrémité du passage. On en voit un exemple au château de Saint-Sauveur-le-Vicomte. Nous donnons ici le plan (fig. 6, pl. IV), la coupe (fig. 1, pl. V) et l'élévation (fig. 2, pl. V) de son entrée principale.

Si quelque accident ou quelque ruse de l'ennemi venait à empêcher la manœuvre de la herse, on avait ménagé des moyens de défense dans l'intérieur même du passage. On se servit souvent, avec succès, dans les surprises, de charrettes qui, conduites sous le passage de la porte, empêchaient la herse de s'abaisser. Des ouvertures dans les voûtes ou dans les plafonds permettaient aux défenseurs de la place de tirer à couvert sur l'assaillant. On voit aussi, dans quelques châteaux, des balcons soutenus sur des consoles, disposés dans les passages des portes, pour recevoir des hommes d'armes qui, de cette position élevée, combattaient avec avantage. (Fig. 1, pl. V bis.)

Enfin, aussitôt que les armes à feu furent en usage, des meurtrières percées dans les murs latéraux, et même des embrasures pour des canons, complétèrent les moyens de

défense, accumulés, comme on voit, à l'entrée des places fortes.

Une partie de ces dispositions se conserva longtemps dans l'intérieur même des villes. On a déjà cité l'hôtel de Sens, qui marque, en quelque sorte, le passage de l'architecture militaire à l'architecture civile : on a pu remarquer les meurtrières, percées au sommet des ogives des deux portes; la figure (Pl. III bis, fig. 7) présente une coupe de la meurtrière principale qui devait servir pour une arme à feu.

Nous avons parlé de salles où se tenaient les gens chargés de lever ou d'abaisser la herse. Elles servaient aussi de corps de garde. On y trouve de vastes cheminées, quelquefois des bancs de pierre et des niches qui contenaient les râteliers d'armes.

5. Tours. Nous ne nous occuperons, dans cet article, que des tours qui flanquent l'enceinte continue et qui se lient à un système de fortications, plus ou moins étendu. Leur usage principal était de protéger les angles de l'enceinte, plus exposés que les fronts, attendu qu'ils ne peuvent présenter à l'ennemi qu'un fort petit nombre de défenseurs. On espaça encore les tours, de distance en distance le long des murailles de l'enceinte, afin d'en augmenter la force, de défendre l'accès des fossés et de donner les moyens de prendre en flanc les soldats qui voudraient assaillir le rempart. Dans ce dessein on leur donna souvent une saillie considérable. (Pl. V. fig. 3.)

En outre, les tours, s'élevant, en général, au-dessus des murailles formaient comme autant de petites forteresses, où quelques hommes pouvaient résister avec succès à un grand nombre; enfin, les tours servaient encore de logements et de magasins.

Les tours sont tantôt verticales (Pl. V, fig. 5); tantôt elles affectent la forme d'un cône tronqué (Pl. IV bis, fig. 3); souvent on a combiné ces deux dispositions en élevant un rempart vertical sur une base conique (Pl. IV bis, fig. 1re), ou bien en forme de pyramide. (Pl. III bis, fig. 8.)

A l'extérieur, les murs sont lisses, ou quelquefois renforcés de contre-forts plus ou moins saillants. (Pl. V, Fig. 4, 6, et Pl. IV bis, fig. 4.) La présence de ces contreforts indique une construction fort ancienne. Nous ne croyons pas qu'on en trouve d'exemple postérieur au XIIe siècle. Ils sont toujours très-épais, surtout à leur base. (Pl. V, fig. 4.)

On observe la plus grande variété dans la forme des tours, aussi bien que dans leurs dimensions et leur appareil. La plupart sont rondes ou carrées; mais on en voit de semi-circulaires, de prismatiques, de triangulaires, d'elliptiques. (Pl. V, fig. 7.)

Quelques-unes présentent, à l'extérieur, un angle aigu perpendiculaire à l'enceinte; telles sont plusieurs tours du château de Loches (Pl. V, fig. 9) et la tour Blanche ou le donjon d'Issoudun (Pl. V, fig. 8). Probablement, on avait adopté cette forme pour empêcher l'ennemi de se servir du bélier. En effet, contre l'angle saillant, le bélier ne pouvait agir efficacement, et, s'il était dirigé à droite ou à gauche de cet angle, les hommes, qui le manœuvraient, prêtaient le flanc aux traits des assiégés placés sur les courtines.

Mais cette forme bizarre doit être considérée comme une exception. Toutefois, il semble qu'il n'y ait jamais eu de forme généralement préférée, et que le caprice des ingénieurs, beaucoup plus que l'expérience, ait fait adopter tel ou tel mode de construction. La Pl. V, fig. 10, offre une tour triangulaire, dont les angles sont abattus. Elle existait à Beaucaire, en 1216, à l'époque du siége de cette ville par le jeune comte de Toulouse, mais le couronnement semble plus moderne.

On voit des tours ouvertes à l'intérieur, mais, ordinairement, elles ne dépassent pas la hauteur des murailles d'enceinte, et ne sont alors, à proprement parler, que des saillies du rempart (Pl. V, fig. 11).

On adopta cette disposition, sans doute parce qu'avec une moindre dépense on obtenait la plupart des avantages qu'offraient les tours ordinaires. Cependant les tours fermées furent toujours d'un usage plus général, et elles étaient justement regardées comme plus fortes que les précédentes.

6. Couronnement, créneaux, etc. Les créneaux sont des espèces de boucliers en maçonnerie, élevés sur un parapet et espacés, les uns des autres, de manière à couvrir les hommes qui bordent le rempart, et à leur permettre de se servir de leurs armes, dans les intervalles qui séparent ces boucliers.

L'usage des créneaux est fort ancien (Pl. V bis, fig. 2), et dès le temps d'Homère, on leur donnait différents noms qui semblent indiquer des variétés de forme et de destination, *Krossas mèn purgôn eruen kaï ereipon èpalepseis.* (*Il.*, XII, 258.)

En général, ils sont rectangulaires, assez élevés au-dessus du parapet pour couvrir un homme, et espacés suivant la nature des armes employées à l'époque où ils furent construits. D'ordinaire, le vide entre deux créneaux est moindre que la largeur de l'un d'eux. (Pl. IV bis, fig. 8.)

A des époques, même assez anciennes, on a donné, aux crénaux, des formes variées. On en voit, dont l'amortissement est en ogive (Pl. IV bis, fig. 7), ou décrit par une courbe quelconque (Pl. VI, fig. 1re); d'autres, et surtout dans les pays où l'influence arabe s'est fait sentir, sont dentelés ou découpés de différentes manières (Pl. VI, fig. 2 et 3).

On en voit aussi qui sont courronnés par une espèce de pyramidion (Pl. VI, fig. 4), ou qui portent un rebord saillant ou une sorte de corniche (Pl. VI, fig. 5).

On observe souvent des meurtrières percées dans les créneaux; mais il est fort douteux que cette disposition soit antérieure à l'usage des armes à feu (Pl. VI. fig. 6).

Au moment d'un siége, on obstruait, avec des chausses-trapes, ou des branches d'arbres aiguisées, les intervalles entre les créneaux, surtout lorsqu'une escalade était à craindre.

Les portes et les fenêtres, placées à une hauteur où l'escalade était possible, furent défendues de bonne heure par des balcons munis d'un parapet élevé et à jour dans la

partie inférieure (Pl. IV bis, fig. 6, et pl. V bis, fig. 5).

De là, on pouvait lancer, à couvert, des projectiles sur les ennemis qui tentaient de pénétrer par ces ouvertures. Nous avons donné le nom arabe de *moucharaby* à ces balcons, qui paraissent empruntés à l'Orient. Bientôt, on imagina de les multiplier et d'en garnir tout le haut d'une muraille. On les appelle *machecoulis* ou *machicoulis*, lorsqu'ils forment ainsi un système de défense continu. L'emploi n'en devint général qu'au quatorzième siècle. On en trouve cependant des exemples plus anciens, notamment à Aigues-Mortes (Pl. VI, fig. 8) et au Puy. Ces derniers, qui datent probablement du douxième siècle, sont les plus anciens que l'on connaisse.

La plupart des machicoulis consistent en un parapet, souvent crénelé, et porté sur une suite de corbeaux ou de consoles médiocrement espacés. (Pl. VI bis, fig. 4 et 5.)

Ailleurs, une espèce d'arcade, jetée contre les contreforts extérieurs d'un rempart, supporte le parapet, et tout l'espace vide compris entre deux contreforts pouvait servir à jeter des projectiles considérables, tels que de grandes pièces de bois. On voit, au château des Papes, à Avignon (Pl. VI, fig. 9), et dans le bâtiment de l'Évêché, au Puy, des machicoulis disposés de la sorte. Au Puy, les contreforts sont défendus par des moucharabys.

La forme des arcs qui unissent les consoles ou les contreforts et qui forment l'ouverture verticale des machicoulis, peut, dans beaucoup de cas, indiquer, avec quelque précision, l'époque à laquelle ils appartiennent. D'abord, ces arcs sont en plein cintre (Pl. IV bis, fig. 2, et Pl. V bis, fig. 8), ou en ogive en tiers-point (Pl. V bis, fig, 7), ensuite en ogive à contre-courbe (Pl. V bis, fig. 3), enfin ils reviennent au plein cintre (Pl. VI bis, fig. 3).

Souvent, les machicoulis reçoivent des moulures et des sculptures, et deviennent dans les constructions civiles un simple motif d'ornementation (Pl. VI, fig. 7, et Pl. V bis, fig. 4).

En cas de siége, pour augmenter la hauteur des tours ou pour suppléer à l'insuffisance de leurs couronnements, on élevait des échafauds en bois, sur lesquels se tenaient les hommes d'armes. Dans beaucoup de forteresses anciennes, des trous ou des corbeaux, disposés dans la maçonnerie, de distance en distance, paraissent avoir servi à soutenir ces échafauds, que l'on plaçait aussi, comme il semble, à l'extérieur des murailles qui n'avaient point de machicoulis. C'est probablement à ces eharpentes improvisées, que les machicoulis en pierre ont dû leur origine. Le nom de ces échafauds était *hourd, hurdel;* en latin, *hurdicium*. Le verbe *hurdare* exprime l'action d'employer ce moyen de défense. Du Cange traduit à tort, ce nous semble, le mot *Hurdicium,* par *Cratis lignea qua obducebantur mœnia, ne ab arietibus lœderentur*. Les citations suivantes peuvent indiquer plus exactement le sens de ce mot.

Hurdari turres et propugnacula, muros
Subtus fulciri facit.. (*Philippidos*).

Les mots *propugnacula* et *turres* indiquent des échafauds placés au sommet des remparts, et très-différents des dispositions de défense de la partie basse des murailles, *étayées en dessous*.

« Attornati sunt 4 homines ad unum quemque *quar-* « *nellum* custodiendum et *hurdandum*. » (Charte citée par Du Cange, au mot Hurdicium.)

Par trois fois fut évidemment monstrée (la sainte Véronique)
A tout le peuple, en moult grant révérence,
Par un évesque, sur un *hourt*, à l'entrée
De Saint-Pierre...

(Saint-Gelai.)

La Pl. III, fig. 2 nous a déjà montré un exemple de ces *hourds*. Le mot hourd appartient à la langue d'oil. Dans la langue d'oc, on se servait du mot *cadafalcs*, *cadafaux*, échafaud.

Mas primier faisam mur sans caus et sens sablo
Ab los cadafalcs dobles et ab ferm bescalo.
« Faisons d'abord des murs sans chaux ni sable, avec des échafauds doubles et des escaliers solides. »

Histoire de la Croisade contre les Albigeois, v. 3988.

La Pl. VII, fig. 1re, paraît représenter également ce système de fortifications en bois, que l'on établissait en temps de siége.

Ainsi qu'on l'a vu précédemment, les tours étaient les parties de la fortification, qui contribuaient le plus efficacement à la défense d'une forteresse. Leur sommet devait donc recevoir un certain nombre d'hommes, ainsi que des machines et des provisions de pierres et d'autres projectiles. Aussi, les tours étaient-elles couvertes par des terrasses, soit voûtées, soit soutenues par une forte charpente. Malgré le danger du feu, beaucoup de tours n'avaient que des plates formes en bois.

Les tours furent quelquefois couvertes de toits coniques, les uns portés sur le sommet des créneaux (Pl. VII, fig. 2), les autres disposés en arrière, de manière à laisser un passage libre autour du parapet. (Pl. VII, fig. 5.)

Ailleurs, une galerie circulaire, percée de nombreuses fenêtres, tenait lieu de plate-forme, et, comme dans les exemples précédents, la tour était surmontée par un toit conique. (Pl. IV bis, fig. 5.)

Au reste, nous avons lieu de croire que ces toits coniques ont rarement des dispositions originelles, et nous pensons qu'on en trouverait difficilement des exemples avant le xive siècle.

Sur le sommet des tours, et parfois sur les courtines, notamment aux angles saillants d'une enceinte, on trouve souvent de petites guérites en pierre, destinées à abriter les sentinelles chargées d'observer les mouvements de l'ennemi par des ouvertures percées de tous les côtés. On appelle *échauguettes* ces petites constructions, ordinairement de forme ronde, et terminées par une calotte revêtue de dalles. (Pl. VII, fig. 3.)

Il faut se garder de les confondre, soit avec les lanter-

nons qui surmontent les cages d'escalier, et qui ont pour but d'empêcher la pluie de tomber dans l'intérieur (Pl. VII, fig. 4), soit avec les *tourelles*, placées aux angles des tours, et remplissant à l'égard de ces dernières le même office que celles-ci rendent aux murailles de l'enceinte. (Voir la Pl. IV, fig. 4.) D'ordinaire, les échauguettes avancent en encorbellement hors du rempart, afin de permettre aux sentinelles d'en voir le pied.

Enfin, sur les plates-formes des tours, et, d'ordinaire, sur la tour la plus élevée, celle qu'on appelait la *guette*, il y avait une cloche, que l'on sonnait en cas d'alarme. Souvent la cloche était remplacée par un cornet ou *oliphant*, peut-être aussi par un porte-voix, avec lequel on annonçait la présence de l'ennemi.

7. Courtines. On appelle *courtine* la partie du rempart comprise entre deux tours.

Les courtines sont les portions de l'enceinte, les moins pourvues de moyens de défense, le voisinage des tours suffisant pour les protéger. Au sommet, un passage étroit, ou chemin de ronde, permet de circuler le long des remparts, et communique à des escaliers ou même à des plans inclinés qui conduisent dans la cour intérieure (Voir le § 6.)

Quelquefois, mais rarement, c'est une espèce de galerie couverte qui sert de chemin de ronde; très-souvent, on ne voit aucun vestige de passage, soit qu'il n'y en ait jamais existé, soit qu'il ait consisté en un échafaudage en charpente. La difficulté qu'offrait l'attaque des courtines explique d'ailleurs l'espèce de négligence qu'on mettait à les fortifier. Il est extrêmement rare de trouver un parapet au chemin de ronde du côté qui regarde l'intérieur de la place (Pl. VII, fig. 6), et cependant ce chemin de ronde est, en général, si étroit, que l'on a peine à comprendre comment les soldats pouvaient y faire usage de leurs armes; toute chute devait être mortelle. On en doit conclure que des échafaudages temporaires remédiaient à cet inconvénient pendant les siéges.

On a remarqué sans doute que la base de certaines courtines, de même que celle de quelques tours, formait un plan incliné. Le but de cette disposition paraît avoir été d'augmenter la force des murs sur le point où l'on pouvait les saper, et, en outre, de faire ricocher avec force les projectiles que l'on jetait par les machicoulis. (Voy. la Pl. VI, fig. 9.)

On voit, dit-on, dans les murs de quelques courtines, des arcades figurées à l'extérieur, qui, suivant un antiquaire anglais, n'auraient eu d'autre destination que de donner le change à l'assiégeant : ces arcades devaient simuler à ses yeux d'anciennes ouvertures récemment bouchées, et lui faire penser naturellement que, sur ce point, la résistance de la maçonnerie serait moindre; de la sorte, on prétendait l'engager à diriger ses attaques précisément du côté où il devait trouver les plus grands obstacles. Mais ne s'agirait-il pas plutôt d'anciennes brèches bouchées? On en voit un exemple, au donjon de Chauvigny (Vienne) : la brèche faite par le canon a été bouchée avec des briques disposées en arête de poisson. (Pl. VIII, fig. 1re.)

On ne peut guère établir de règle constante pour l'espacement qu'il convenait de donner aux tours, les unes par rapport aux autres; seulement, il paraît que, dans l'opinion des anciens ingénieurs, leur rapprochement ajoutait à la force d'une place. Le moine de Marmoutier, pour donner une idée d'un château imprenable, dont il attribue la construction à Jules-César, décrit des tours tellement rapprochées, qu'entre elles il y avait à peine la longueur d'une pique. Richard-Cœur-de-Lion composa le donjon de Château-Gaillard de segments de cercle presque tangents l'un à l'autre. C'est une muraille *bosselée*, ainsi que la nomme très-heureusement M. Deville dans son excellente monographie sur cette forteresse. (Pl. VIII, fig. 2.)

En résumé, on multipliait les tours sur les points présumés faibles, tandis que la muraille d'enceinte passait pour une défense suffisante là où la nature offrait à l'ennemi des obstacles matériels qui rendaient ses attaques peu probables. En pays de plaine, nous avons remarqué plus d'une fois que les tours sont assez près les unes des autres pour que les soldats placés dans deux tours voisines puissent lancer leurs traits sur toute la courtine intermédiaire. On peut évaluer cette distance à trente mètres environ, ce qui est à peu près la portée d'une flèche ou celle d'une pierre lancée à la main, d'un lieu élevé. (« Ne longius sit alia ab alia (turris) sagittæ missione. » Vitr., I, 5.) A mesure que les armes de jet se perfectionnèrent, l'espacement des tours devint plus considérable; en sorte qu'on pourrait tirer de cet espacement quelques inductions sur l'âge d'une forteresse; mais nous nous empressons de déclarer ici que les renseignements de cette espèce ne doivent être admis qu'avec une grande réserve.

Nous avons dit que la hauteur des tours variait à l'infini. Tantôt, en effet, elles dépassent à peine les remparts qu'elles flanquent; et c'est le cas fort souvent pour celles qui sont placées le long d'une courtine en ligne droite et d'une certaine étendue. Tantôt elles s'élèvent à une hauteur considérable, et c'est surtout aux angles saillants d'une enceinte, qu'on leur donne le plus d'élévation. On peut die, en général, que, la hauteur d'une tour donnant de la force aux ouvrages voisins, on a muni de la sorte les parties de l'enceinte qui paraissaient les plus exposées ou les plus faibles.

Lorsque les tours sont plus hautes que le rempart qui les lie les unes aux autres, la communication entre les différentes parties de l'enceinte a lieu, soit par un passage couvert ou découvert qui contourne la tour et continue le chemin de ronde, soit à travers les chambres des tours, dont le plancher est alors contigu au chemin de ronde règnant le long des courtines. Il y avait quelquefois de petits ponts-levis sur le chemin de ronde à l'entrée des tours. Ce n'est point, au reste, une règle absolue; car souvent cette communication n'existe point, et, pour passer d'une tour à une autre, il faut descendre dans la cour intérieure, où viennent aboutir tous les escaliers. Le motif de cette disposition a été, sans doute, d'isoler les

tours et d'en faire comme autant de forteresses indépendantes.

Les escaliers qui conduisent aux remparts sont ordinairement placés à l'intérieur des tours. (« Itinera sint interiori-
» bus partibus turrium contignata, neque ea ferro fixa.
» Hostis enim si quam partem muri occupaverit, qui re-
» pugnabunt, rescindent, et si celeriter administraverint,
» non patientur reliquas partes turrium murique hostem
» penetrare, nisi se voluerit præcipitare. » VITR., I, 5.) Ils sont faciles à défendre, étant fort étroits, et fermés par des portes basses et solides, en sorte que l'assaillant, maître d'une tour ou d'une partie des courtines, eût encore beaucoup de difficultés pour déboucher dans l'intérieur de la place. Au siége de Tolède par Henri II de Castille, ses soldats s'emparèrent d'une tour, mais les assiégés, entassant de la paille et des sarments au pied de l'escalier, y mirent le feu et obligèrent les assaillants à se retirer. Voir AYALA, *Crônica de don Pedro*.

On observe encore, mais plus rarement, les escaliers appliqués contre les courtines. Nous doutons que l'on trouve des exemples de cette dernière disposition, avant le XIVe siècle. (Pl. VIII, fig. 3.)

La plupart des escaliers des tours sont en spirale, d'où leur vint leur nom de *vis* au moyen âge. Rarement, deux personnes de front y monteraient facilement. Quelquefois l'escalier ne conduit pas jusqu'à l'étage supérieur, destiné généralement à servir de logement à un personnage de marque. On n'y accédait qu'au moyen d'une échelle qui se retirait dans la chambre où elle conduisait. Nous retrouverons ces dispositions de défense intérieure, reproduites avec un surcroît de prudence dans les donjons.

On a vu que les tours servaient de logements et de magasins. Dans les constructions exécutées avec soin, et, si l'on peut s'exprimer ainsi, avec luxe, les étages sont voûtés ; mais les planchers en bois étaient d'un usage beaucoup plus fréquent. Tantôt les poutres qui les soutiennent s'appuient sur des corbeaux saillant à l'intérieur, tantôt elles s'engagent dans des cavités ménagées à cet effet dans la maçonnerie. (Voir, pour compléter cet article, le § 10.)

8. FENÊTRES, MEURTRIÈRES. Nous n'avons point à nous occuper ici des renseignements que peuvent fournir les formes caractérisques de quelques ouvertures, telles que l'ogive, le plein cintre, les fenêtres carrées avec meneaux en croix. Nous ne nous attacherons qu'aux dispositions propres à l'architecture militaire.

Toutes les ouvertures pratiquées dans le mur d'enceinte d'une place de guerre sont fort étroites. On ne voit de fenêtres, à proprement parler, qu'à une hauteur telle que les traits de l'ennemi y soient peu à craindre. Beaucoup de tours et de courtines n'offrent même pas d'ouvertures donnant sur la campagne.

Il faut d'abord prémunir les observateurs contre les inductions qu'ils seraient tentés de tirer de la forme des ouvertures étroites connues sous le nom de *meurtrières*. De ce qu'un château a des meurtrières ou des embrasures évidemment destinées à des armes à feu, l'on ne doit pas conclure que la construction de cette forteresse soit postérieure à l'usage de l'artillerie. En effet, il est toujours facile de percer une muraille, et lorsque les armes à feu commencèrent à jouer un grand rôle dans les siéges, on s'empressa de faire aux anciennes fortifications les travaux nécessaires pour le service des canons et des arquebuses. Il faut donc, avant tout, observer avec le plus grand soin si les meurtrières que l'on étudie sont de construction primitive ou si elles ont été ajoutées.

On peut distinguer quatre espèces de baies dans l'épaisseur des remparts d'une place fortifiée (Pl. VIII, fig. 4); ce sont :

1° Des trous carrés toujours très-étroits, quelquefois un peu plus longs que larges;

2° De longues fentes verticales, hautes de trois à six pieds et plus, très-étroites à l'extérieur, s'élargissant à l'intérieur, terminées à leur sommet par une portion d'arc, que vient quelquefois interrompre à l'intérieur la partie supérieure de la paroi où la meurtrière est pratiquée (voir la pl. VIII, fig. 5 et 6).

3° Des fentes, semblables aux précédentes, mais moins longues, traversées par une fente horizontale : même disposition intérieure ;

4° Des fentes dont le centre ou la partie inférieure est agrandie et présente un trou circulaire : même disposition intérieure.

Les premières ouvertures, n° 1, ne paraissent pas avoir eu d'autre usage que celui de donner du jour et de l'air, et peut-être d'observer l'ennemi à couvert.

Les dernières, n° 4, semblent avoir été, sinon construites, du moins disposées pour des armes à feu, et, lorsque le trou rond est placé au bas de la fente, et qu'il a de certaines dimensions, on peut conclure qu'il a servi à une pièce d'artillerie.

Quant aux fentes verticales, n° 2, et aux ouvertures en croix, n° 3, on considère ordinairement les premières comme destinées au tir de l'arc, et les secondes à celui de l'arbalète. (Quelques archéologues nomment les premières *archères* ; les secondes, *arbalétrières*.) Or, l'usage de cette dernière arme s'étant introduit en France vers la fin du XIIe siècle, on pourrait, de la forme des meurtrières, tirer des conclusions sur l'époque de la bâtisse à laquelle ces meurtrières appartiennent, si toutefois l'opinion que nous venons de rapporter était fondée. Malheureusement, ce point reste encore sujet à bien des doutes. L'arbalète a été défendue *entre chrétiens*, au deuxième concile de Latran, en 1139. Guillaume-le-Breton rapporte que, de son temps, les Français n'en faisaient encore que peu d'usage :

> Francigenis nostris, illis, ignota diebus
> Res erat omnino quid balistarius arcus,
> Quid balista foret.
>
> (*Philipidos*, l. II, 315.)

Il ne s'agit que de l'arbalète ayant un arc d'*acier*, car les arbalètes avec des arcs de bois ou de corne étaient connues dans l'antiquité. On en voit la description dans Ammien

Marcellin, sous le nom de *manubalista*, et, au musée du Puy, un bas-relief curieux offre un chasseur armé d'une arbalète : la grandeur de l'arc montre qu'il ne peut être que de bois.

Hâtons-nous de dire qu'il existe des preuves que, bien avant l'invention des armes à feu, les longues fentes pratiquées dans les murs des places fortes ont servi à lancer des traits. Un passage de Guillaume-le-Breton ne laisse point de doute à cet égard :

> . . . . Facit aptarique fenestris
> Strictis et longis, ut strenuus arte latenti
> Immittat lethi prænuntia tela satelles.

Mais quelle était l'arme au moyen de laquelle on lançait ces traits? voilà ce qu'il est plus difficile de déterminer qu'on ne le pourrait croire d'abord. La plupart des ouvertures que nous avons appelées meurtrières, d'après l'usage général, sont percées dans des murs souvent épais de sept ou huit pieds, et en s'avançant aussi loin que le lui aurait permis le rétrécissement de la muraille, du côté de l'ouverture extérieure, l'archer qui voulait décocher une flèche ne pouvait guère s'approcher assez pour bien ajuster et manier commodément son arme. On comprend qu'il ne découvrait que l'ennemi placé exactement dans l'axe de la meurtrière, en sorte qu'il lui eût été à peu près impossible de tirer sur un homme en mouvement. On observe encore que la hauteur de la meurtrière est rarement assez grande pour qu'on puisse bander un arc dans l'intérieur de son embrasure. L'arc le plus court avait au moins cinq pieds; il aurait donc fallu que la meurtrière eût plus de huit pieds de haut, car, pour tirer, l'archer élevait le milieu de son arc au niveau de son œil. Si l'on suppose, au contraire, que l'archer, pour tirer, restait hors de l'embrasure de la meurtrière, il courait le risque de frapper de sa flèche l'une ou l'autre paroi oblique de cette embrasure. En outre, comment pouvait-il juger alors de la distance de son ennemi, condition indispensable pour lancer une flèche? Ajoutons encore qu'on rencontre souvent des meurtrières fort exhaussées au-dessus de l'aire de la salle où elles sont pratiquées, et qu'on ne peut découvrir la campagne qu'en montant un escalier de plusieurs marches dans l'intérieur de l'embrasure.

Même observation pour les meurtrières en croix, dont la plupart sont d'ailleurs tellement étroites qu'elles ne laisseraient pas de place au jeu de l'arc de l'arbalète, lequel est horizontal, comme on sait.

Il faut donc admettre que la plupart de ces meurtrières, quelle qu'en soit la forme, ont servi à des armes à feu, ou bien à une espèce de machine qui nous est inconnue, ou bien encore, ce qui est plus probable, que, dans le plus grand nombre de cas, elles n'ont eu d'autre destination que de donner de la lumière et de l'air, sans compromettre la sûreté des habitants d'une place de guerre.

Quelle que fût la destination de ces ouvertures, il est important de remarquer les précautions prises par les ingénieurs pour qu'elles ne servissent point de passage aux traits de l'ennemi. On a vu qu'elles sont souvent élevées au-dessus de l'aire des étages qu'elles éclairent ou qu'elles défendent. Leur amortissement, en outre, est formé par une portion de voûte dont la courbe est calculée de façon à rencontrer toujours un trait lancé d'en bas et de l'extérieur, à la portée ordinaire (Pl. VIII, fig. 5 et 6) : soit A B, le mur où la meurtrière C A B est percée : C A est la portion de voûte qui forme son amortissement ; D est le point d'où l'ennemi peut lancer ses traits. On voit que la voûte C A empêchera qu'ils n'arrivent de but en blanc à l'intérieur, et sa courbe même contribuera à les faire retomber dans l'embrasure, au lieu de leur permettre de ricocher dans l'intérieur.

Avant de terminer cet article, nous devons dire un mot des latrines disposées, en général, à une grande hauteur et toujours en encorbellement au-dessus du fossé. On les plaçait ordinairement dans des tours, et dans des angles rentrants, afin qu'elles fussent moins exposées ; et, pour que l'assiégeant ne pût s'introduire par ces ouvertures, on prenait soin d'en défendre l'orifice extérieur par des barres de fer transversales.

9 Cours intérieures. Le terrain enclos par les remparts d'une forteresse se nommait la *basse-cour*.

Là se trouvaient les dépendances du château, les magasins, les écuries, quelques logements et souvent la chapelle. Tous ces bâtiments étaient placés hors de la portée du trait, lorsque les dimensions de la basse-cour pouvaient s'y prêter; dans le cas contraire, on les adossait aux murs de l'enceinte, du côté de l'attaque présumée, afin que les projectiles qui dépasseraient la crète des murailles allassent se perdre dans le vide en achevant leur trajet. (Pl. VIII. fig. 7.)

Lorsque la chapelle n'était point un bâtiment séparé, on la plaçait dans une tour, souvent à un étage fort élevé. On en peut voir un exemple dans le château d'Arques et dans celui de Chauvigny.

La basse-cour renfermait une mare et des citernes ou des puits. Quelquefois on a fait des travaux immenses pour arriver au niveau de l'eau ; on conçoit, en effet, que, faute d'un puits suffisant, la meilleure position n'eût pas été tenable. Au château de Polignac, en Velay, on voit une énorme citerne creusée dans le roc et d'une profondeur remarquable.

Un grand nombre de châteaux ont des basses-cours si étroites qu'elles ne paraissent pas avoir renfermé des bâtiments d'habitation. Construits dans des lieux inaccessibles aux chevaux, la plupart n'avaient pas besoin d'écurie, et la garnison, qui rarement était nombreuse, se logeait facilement dans les tours de l'enceinte ou dans le donjon.

10. Donjons. Il n'y a point d'emplacement fixe pour le donjon d'une forteresse. On peut dire, en général, qu'on choisissait de préférence le lieu le plus élevé et d'accès le plus difficile. Tantôt le donjon s'élève au milieu de l'enceinte (voir la Pl. VIII, fig. 7), tantôt il est tangent aux remparts (Pl. XI, fig. 2), tantôt il en est complétement isolé. (Pl. VIII, fig. 8, 9 et 10.)

L'étendue et les dimensions du donjon sont toujours proportionnées à celles de l'enceinte dont il doit compléter la défense. Quelquefois, c'est une citadelle avec tours et courtines, renfermant une basse-cour et de nombreux bâtiments. (Pl. VIII, fig 10.) Quelquefois aussi, et c'est le cas le plus ordinaire, le donjon consiste en une haute tour, séparée de la basse-cour par un fossé avec un pont-levis, souvent élevée sur une base conique artificielle et toujours fort escarpée. Ailleurs, enfin, on donne le nom de donjon à une tour plus forte que les autres et sans communication avec le rempart. (Pl. III bis, fig. 10.) De ces trois espèces de donjons, la première se trouve dans les villes et dans quelques vastes châteaux destinés à recevoir une garnison nombreuse. (Pl. IX, fig. 1, et Pl. XI, fig. 1.) La seconde s'applique à toutes les forteresses seigneuriales, particulièrement aux plus anciennes; enfin, la dernière peut être considérée comme une sorte de palliatif destiné à remplacer le donjon dans des circonstances exceptionnelles.

Les défenses extérieures des donjons ne donneront lieu à presque aucune observation nouvelle. Elles peuvent consister dans un fossé, des lignes de palissades, un système de tours et de courtines, etc. En un mot, on peut considérer le donjon comme une place renfermée dans une autre, et n'en différant que par les dimensions.

On doit pourtant noter ici quelques dispositions qui, si elles ne sont pas caractéristiques et uniquement applicables aux donjons, s'y rencontrent du moins assez fréquemment pour que nous nous arrêtions à les examiner.

Rarement, on le sait, les donjons étaient assez vastes pour renfermer une garnison nombreuse. Lorsque les défenseurs d'une place de guerre se retiraient dans ce dernier asile, ils avaient fait des pertes pendant le siége, et l'espoir de prolonger la résistance était fondé, moins sur le nombre des combattants, que sur la force et la hauteur de leurs murailles. Le donjon n'avait donc point de vastes logements, et ne recevait presque jamais de chevaux. Tous les moyens de défense étaient calculés pour une petite troupe d'infanterie; en conséquence, sa porte était fort étroite, et fréquemment placée à une hauteur telle que l'ennemi n'y pût parvenir que par une escalade périlleuse; souvent même, il n'y avait point de porte, à proprement parler, et l'on n'entrait que par une fenêtre au moyen d'une longue échelle, ou bien d'une espèce de panier qu'on élevait et qu'on abaissait avec des poulies. Quelquefois encore, un escalier étroit et roide conduisait à l'entrée, toujours fort élevée au-dessus du sol (Pl. IX, fig. 2). Par surcroît de précaution, cet escalier contournait le donjon, de façon que l'assaillant, pendant toute la montée, fût exposé aux projectiles lancés des plates-formes ou tombant des machicoulis. On conçoit qu'une attaque de vive force était presque impossible sur cet étroit passage.

On voit un exemple ancien de ces escaliers extérieurs dans le donjon d'Alluye (Eure-et-Loir). Ils sont encore très-communs en Corse (Pl. IX, fig. 3), et ils étaient même usités dans les constructions civiles du siècle dernier. Un grand nombre de donjons, même fort vastes, n'ont jamais eu de portes. On observe un exemple curieux de ce système, dans le château de Mauvoisin (Hautes-Pyrénées), dont l'enceinte intérieure est un carré qui n'a pas moins de 110 mètres de côté.

Nous avons déjà remarqué qu'avant l'invention de la poudre, les moyens de défense étaient bien supérieurs aux moyens d'attaque; aussi, les châteaux fortifiés par des ingénieurs habiles n'étaient pris, en général, que par un blocus, ou bien par une surprise; contre ce dernier danger, on avait accumulé plusieurs moyens de résistance faciles à employer par quelques hommes contre une troupe nombreuse. C'est ainsi que le passage des escaliers conduisant aux salles intérieures était barricadé par des grilles ou des portes solides, défendu par des machicoulis et des meurtrières, interrompu quelquefois par des lacunes dans les marches; lacunes qu'on ne pouvait franchir que sur une espèce de pont mobile. Enfin, des boules de pierre, d'un diamètre considérable, placées en réserve dans des palliers supérieurs, pouvaient être roulées dans les escaliers, de manière à obstruer le passage et à renverser même un ennemi victorieux. On trouve de semblables boules de pierre dans beaucoup de châteaux; mais leur usage n'est pas absolument certain. Nous avons rapporté l'opinion la plus accréditée; toutefois, il serait possible que ces espèces de boulets eussent été destinés à être lancés par des machines ou même par des bouches à feu.

Si le donjon a quelque étendue, il renferme lui-même un réduit destiné à offrir, après la prise du donjon, le refuge que le donjon devait donner aux défenseurs du château dont il dépendait. Ce réduit est une tour, plus forte que les autres, qu'on appelle, tantôt *maitresse-tour*, en raison de ses dimensions, tantôt tour du *belfroi* ou *beffroi*, parce que la cloche d'alarme y était placée d'ordinaire. Dans le Midi, on donne souvent à cette tour les noms de *tourasse, tourillasse*, et même *trouillasse*, par une transposition de lettres très-ordinaire aux patois. Nous ne nous occuperons ici que de cette tour, car, ainsi qu'on l'a dit plus haut, les fortifications du donjon n'offrent que la reproduction réduite de celles de l'encientе extérieure.

La maitresse-tour a presque toujours son escalier disposé de manière à ne point rétrécir l'aire des appartements intérieurs. De là, l'usage de renfermer cet escalier dans une tourelle accolée à la tour principale. (V. Pl. IX, fig. 4 et 5.) L'épaisseur de l'enveloppe ou cage de l'escalier étant généralement moindre que celle des autres murs, on la plaçait sur le point où les machines de l'ennemi étaient le moins à craindre. Très-souvent, l'escalier ne conduit pas à l'étage supérieur; il s'arrête à un pallier, et pour monter plus haut, on se servait d'une échelle qu'on retirait à l'intérieur. Cette disposition, autant que nous en avons pu juger, est plus fréquente dans le Midi que dans le Nord. Dans les Pyrénées et en Corse, elle est, pour ainsi dire, générale. Le logement que le pape Pierre de Luna occupa au château d'Avignon est ainsi séparé des salles inférieures du même château.

L'escalier, en raison de ses dimensions très-resserrées,

ne pouvait guère servir à porter aux étages supérieurs les armes et les provisions. Pour obvier à cet inconvénient, on avait coutume de laisser un vide assez grand dans les voûtes ou les planchers des différents étages, et par cette ouverture, on montait les objets dont on avait besoin, de la même manière qu'on transporte sur le pont d'un vaisseau les provisions contenues dans sa cale.

Le rez-de-chaussée de la tour servait de magasin, et comme, en général, il n'y avait point de porte à cette hauteur, on n'y accédait que par l'ouverture dont on vient de parler, ou par un escalier spécialement destiné à ce service. D'ailleurs, les salles basses étaient à peu près inhabitables, en raison de l'obscurité qui y régnait, car c'est à peine si l'on osait y percer d'étroites meurtrières. Ces salles cependant contiennent souvent le four à cuire le pain ; en outre, des cabinets en communication avec elles servaient de cachot, au besoin, car c'était toujours dans les donjons que l'on renfermait les prisonniers d'importance. Quelquefois, il y a, sous la salle basse, un ou plusieurs étages souterrains.

Destinées à loger le propriétaire du château, les salles supérieures de la maîtresse-tour étaient décorées fréquemment avec luxe et élégance, et c'est là surtout que l'on peut trouver ces ornements qui caractérisent les époques de construction. Presque toutes ont de vastes cheminées à chambranles énormes, surmontées d'un manteau conique. Les voûtes sont ornées souvent de clefs pendantes, d'écussons, de devises ou de peintures. De fort petits cabinets pratiqués dans l'intérieur des murailles sont attenants à ces salles. La plupart servaient de chambres à coucher. (Voir le plan de la tour Blanche d'Issoudun et Pl. IX, fig. 7.)

En général, le logement du châtelain est à une fort grande hauteur, soit pour être plus à l'abri d'une surprise, soit surtout pour être hors de l'atteinte des projectiles de l'ennemi. Les fenêtres, presque toujours irrégulièrement percées, ne se correspondent pas d'étage en étage. On craignait sans doute d'affaiblir les murailles, en y perçant des ouvertures sur la même ligne. Pratiquées dans des murs très-épais, leurs embrasures forment comme autant de cabinets, élevés d'une marche ou deux au-dessus du plancher de la salle qu'elles éclairent. Des bancs de pierre règnent de chaque côté. C'était la place ordinaire des habitants de la tour, lorsque le froid ne les obligeait pas à se rapprocher de la cheminée. (Pl. IX, fig. 6.)

Par une dernière conséquence du principe général que nous avons exposé en commençant (qui consiste à rendre les parties d'une forteresse susceptibles d'être isolées), on imagina de diviser la maîtresse-tour en deux parties indépendantes l'une de l'autre, séparées par un mur de refend, ayant chacune un escalier distinct, et ne communiquant l'une avec l'autre qu'au moyen de portes étroites. Le donjon de Chalusset (Haute-Vienne) offre un exemple de cette disposition, assez rare d'ailleurs (Pl. IX, fig. 8).

Dans beaucoup d'anciennes forteresses, on observe, au milieu de la maçonnerie des murs, des vides ménagés à dessein, formant comme des puits étroits et dont la destination est encore fort problématique, car je ne sache pas qu'on en ait encore exploré aucun, de manière à savoir où il aboutissait. Les uns ont supposé que ces vides servaient aux mêmes usages que les ouvertures des voûtes, dont nous avons parlé plus haut, c'est-à-dire au transport des munitions aux étages supérieurs ; d'autres, avec plus de vraisemblance, y ont vu des conduits pour la voix, destinés à établir une communication entre les personnes placées à différents étages. Les dimensions très-variables, mais ordinairement resserrées, de ces tuyaux, peuvent donner lieu encore à plusieurs autres interprétations, qu'il serait inutile de rapporter ici. Il serait à désirer qu'on pût connaître les aboutissants de ces cavités, presque toujours encombrées de pierres, et nous ne pouvons que recommander cette recherche au zèle des antiquaires. Ces tuyaux ou ces puits, car il est difficile de leur donner un nom, sont, en général, verticaux ou légèrement obliques. On ne doit pas les confondre avec des cavités semblables, mais *horizontales*, qu'on rencontre dans quelques châteaux, notamment à Gisors. On suppose, avec beaucoup de vraisemblance, que ces cavités renfermaient primitivement des pièces de bois, faisant office d'ancres ou de chaînes, pour consolider la maçonnerie et en augmenter la résistance. J'ai observé, dans ces trous, des fragments de bois pourri, qui ne permettent guère de contester la destination qui vient d'être indiquée.

Il existe à Tours, rue des Trois-Pucelles, une maison en briques, du xve siècle, connue sous le nom de *Maison du bourreau*, et dont une tradition populaire fait la demeure de Tristan-l'Ermite. (L'origine de cette tradition est des plus ridicules, et repose tout entière sur une cordelière sculptée autour des chambrales ; or, cette cordelière, ornement très-fréquent, comme on sait, passe aux yeux du vulgaire pour une corde à pendre, et l'on en a conclu que pareille enseigne ne pouvait convenir qu'au *compère* de Louis XI !) Au dernier étage d'une tourelle de cette maison, on remarque une petite niche où aboutit l'ouverture d'un tuyau circulaire, d'environ 0^m^, 15 de diamètre. On ne connaît pas l'autre extrémité. On sait seulement qu'il descend assez bas, car des réparations récentes ont fait reconnaître qu'il se prolongeait jusqu'au pied de la tourelle. A partir de là, le tuyau est obstrué. Comme il n'est point garni de plomb, ni même de mortier, à l'intérieur, on ne peut supposer qu'il ait servi de conduit pour l'eau ; peut-être ce tuyau servait-il de porte-voix pour transmettre des ordres à l'étage inférieur.

Il est rare que la maîtresse-tour ne soit pas aussi la plus haute d'un château. Quelquefois cependant la disposition des localités a nécessité la construction d'une tour, spécialement destinée à servir d'observatoire ou de *guette*, comme on disait au moyen âge. Les tours de cette espèce sont fort élevées, mais d'une bâtisse légère, n'ayant point de rôle à jouer dans la défense matérielle. On en voit un exemple curieux, au château de Castelnau près d'Alby. Souvent ces tours correspondent avec d'autres tours placées sur des points culminants, en sorte qu'au moyen d'un signal convenu on pouvait être instruit, en fort peu de temps, de

l'approche d'une troupe ennemie. On voit beaucoup de ces tours dans les Pyrénées (on les appelle dans le Roussillon *atalayes*), et en Corse, elles forment comme une espèce de ceinture autour de l'île. On en trouve un assez grand nombre dans tous les pays de montagnes et le long des grands fleuves. La liaison de ces tours entre elles serait intéressante à étudier, car elle pourrait fournir des renseignements précieux sur les frontières dès provinces au moyen âge.

Quelques châteaux ont deux donjons, ou même davantage. C'est le développement, ou, si l'on veut, l'exagération du principe de l'isolement des ouvrages composant un système de fortification. C'est ainsi qu'à Chauvigny (Haute-Vienne), on voit, compris dans la même enceinte, quatre donjons assez grands chacun pour recevoir le nom de château.

L'existence simultanée de plusieurs châteaux, très-rapprochés les uns des autres, mais non compris dans la même enceinte, et appartenant à des propriétaires différents, est un fait qui n'est pas rare, mais dont l'explication est encore bien difficile. A une époque où les seigneurs châtelains vivaient les uns à l'égard des autres dans un état, sinon d'hostilité, du moins de suspicion continuelle, ce rapprochement a quelque chose d'incompréhensible. Nous en avons vu un exemple fort remarquable, à Tournemire, près d'Aurillac, où sur le même plateau existent les ruines de cinq châteaux ou donjons, contemporains en apparence (du XIIIe ou XIVe siècle), ayant eu différents maîtres, et situés à un trait d'arc l'un de l'autre. Sur les bords du Rhin et de la Moselle, et le long des versants orientaux des Vosges, on voit aussi nombre de châteaux situés si près les uns des autres, qu'il faut supposer que, dans le principe, ils auraient été bâtis par le même propriétaire, et qu'ils auraient fait partie d'un même système de fortification. (Voir, dans la Chronique de don Pero Nino, la description très-curieuse du château de l'amiral Arnaud de Trie, dont la femme demeurait dans un château séparé, avec pont-levis, mais compris dans l'enceinte fortifiée qui renfermait celui de l'amiral, *Cronicas de Castilla, Cr. de don Pero Nino*, p. 116).

L'usage des donjons s'est conservé jusque dans les fortifications du XVIe siècle. Nous en donnons ici un exemple assez curieux, où l'on peut remarquer la forme bizarre de la construction, dont le plan varie à chaque étage, et le système des meurtrières (pour des armes à feu), beaucoup plus compliqué que réellement efficace. (Pl. IX, fig. 9 et 10.)

11. Souterrains. La plupart des châteaux et surtout des donjons renferment des souterrains plus ou moins vastes et qui avaient des destinations différentes. Le plus grand nombre servaient de magasins; quelques-uns recevaient des prisonniers; d'autres, enfin, débouchant à une assez grande distance du château, auquel ils appartiennent, paraissent avoir fourni, dans qnelques localités, un moyen de communiquer secrètement avec la campagne, et de quitter le château, lorsqu'il était devenu impossible de le défendre. Froissart fournit quelques exemples de faits semblables. On voit, dans les ruines du château de Chinon, quelques galeries auxquelles on peut attribuer la même destination.

Nous n'avons rien à dire des caves ou magasins souterrains qui ne présentent que les dispositions usitées dans l'architecture civile. (Pl. IX, fig. 11.)

Quant aux cachots, on remarquera quelquefois avec quels raffinements barbares on privait le prisonnier de lumière et presque de tout moyen de renouveler l'air. Il y a des cachots qui ne reçoivent l'air que par des tuyaux étroits, souvent coudés dans leur trajet, soit pour rendre les évasions plus difficiles, soit pour empêcher que la lumière ne pénétrât quelques moments dans la demeure du captif. La prison de Louis Sforce, dans le château de Loches, ne reçoit de jour que par un corridor qui l'isole du mur de la forteresse. Des fers, des bancs de pierre, des ceps où l'on engageait, dit-on, les jambes des prisonniers, se rencontrent parfois dans ces horribles lieux.

C'est encore dans les souterrains des châteaux, ou du moins dans les salles basses, qu'on interrogeait les détenus et qu'on leur donnait la question. Souvent, une salle a été destinée particulièrement à cet usage, et l'on en voit encore une au château des Papes, à Avignon, dont le nom, *la Veille*, rappelle l'instrument de torture qu'elle renfermait. Toutefois, nous devons avertir nos lecteurs de se tenir en garde contre les traditions locales qui s'attachent aux souterrains des donjons. On donne trop souvent des couleurs atroces au moyen âge, et l'imagination accepte trop facilement les scènes d'horreurs que les romanciers placent dans de semblables lieux. Combien de celliers ou de magasins de bois n'ont pas été pris pour d'affreux cachots! Combien d'os, débris de cuisines, n'ont pas été regardés comme les restes des victimes de la tyrannie féodale!

C'est avec la même réserve qu'il faut examiner les cachots désignés sous le nom d'*oubliettes*, espèce de puits où l'on descendait des prisonniers destinés à périr de faim, ou bien qu'on tuait en les y précipitant d'un lieu élevé dont le plancher se dérobait sous leurs pieds. Sans révoquer absolument en doute l'existence des oubliettes, on doit cependant les considérer comme fort rares, et ne les admettre que lorsqu'une semblable destination est bien démontrée. Les oubliettes *probables*, que nous avons examinées, consistent en un puits profond, ménagé dans un massif de constructions, et recouvert autrefois par un plancher. Quelquefois des portes s'ouvrent vers le haut de ces puits, sans apparence d'escalier ou de machine pour y descendre. Telle est à peu près la disposition des oubliettes qu'on montre dans les ruines du château de Chinon, et que fera mieux comprendre la Pl. IX, fig. 12.

La porte A donne abruptement sur l'intérieur du puits. Des trous B, B, disposés à quelques mètres au-dessus, dans les quatre murs qui forment les parois du puits, annoncent qu'un plancher a existé. On suppose qu'il était percé d'une trappe qu'on pouvait faire jouer par la porte A. L'usage du plan incliné C C n'est pas facile à comprendre. Au reste, le fond du puits étant rempli de gravois, on ne peut juger, à présent, de sa profondeur.

Peut-être le fond de ce puits était-il formé par un angle aigu, afin de rendre plus pénible la position du malheureux qu'on y descendait, en l'empêchant ainsi de se coucher. C'est un raffinement de cruauté dont on verra un autre exemple dans les oubliettes de la Bastille. (Voyez Pl. VI bis, fig. 2.)

Nous venons d'analyser successivement toutes les parties qui composent une forteresse du moyen âge ; nous examinerons maintenant d'une manière sommaire l'ensemble de quelques fortifications.

A. Enceinte de ville. Cité de Carcassonne (Voir Pl. XI, fig. 1). Elle occupe un plateau, d'accès très-difficile, au couchant. Elle a deux enceintes : la première (l'enceinte extérieure) est bâtie sur le versant de la colline ; la seconde, plus élevée, la commande par conséquent. Les deux enceintes ne se confondent qu'en un seul point, du côté du couchant, parce que là les escarpements naturels paraissaient une défense suffisante. On a placé le château, du même côté, par la même raison, et parce que l'assaillant devait, suivant toute probabilité, commencer ses attaques du côté opposé. Ce château, tangent aux deux enceintes, peut en être isolé : d'un côté il communique à la ville, de l'autre, à la campagne, par une barbacane F. On observera que l'enceinte intérieure de la ville est sensiblement plus forte que l'extérieure, et que ses tours sont beaucoup plus rapprochées, enfin qu'elle a plusieurs tours fermées, tandis que l'enceinte extérieure n'a que des tours ouvertes à la gorge. La porte principale de la ville (la porte Narbonnaise, du côté du levant) s'ouvre entre deux fortes tours, liées ensemble, qui forment à elles seules comme une espèce de château indépendant. Une partie de l'enceinte intérieure, quelques tours et leurs courtines, bâties à petit appareil, entremêlé d'assises de larges briques, passe pour être de construction romaine, mais plus probablement elle est l'œuvre des derniers rois visigoths. Le reste de la même enceinte, ainsi que le château, paraissent appartenir au XIIIe siècle, sauf une tour et quelques parties de murailles, qu'on peut attribuer au XIIe. L'enceinte extérieure date, suivant toute apparence, de la fin du XIIIe ou du commencement du XIVe siècle.

B. Chateau dépendant d'une ville. Château de Fougères (Pl. X, fig. 2). Il est bâti dans la partie basse de la ville. Ici c'est l'endroit vulnérable de la ville que l'on a défendu par un château, si toutefois le château, ou du moins son donjon M, n'est pas plus ancien que la ville.

A, A, rempart de la ville.

B, porte du château.

C, seconde porte. On observera que la première porte est défendue par trois tours, qu'après avoir surmonté cet obstacle on rencontre un pont sur un ruisseau très-encaissé K, et que l'ennemi, maître de la porte B et du pont, n'a encore obtenu qu'un très-mince avantage, car il est en butte aux traits des tours C et I, qui dominent la cour comprise entre les deux portes B et C.

D, tour de Raoul.

E, tour de Surienne.

On doit noter les dimensions extraordinaires de ces tours. Elles ont des embrasures pour des canons et devaient battre, l'une D, l'espace compris entre le château et la ville, l'autre, la courtine EF, protégée d'ailleurs par des rochers qui présentent un escarpement très-roide. Ces deux tours réunies protégent un angle saillant de l'enceinte, naturellement le plus exposé. Elles paraissent de construction relativement moderne.

F, maîtresse tour du donjon, ou *Melusine*.

G, porte, ou plutôt fenêtre élevée qui paraît avoir eu autrefois un pont-levis pour communiquer à un ouvrage avancé, détruit aujourd'hui.

H, tour du Gobelin.

L, puits.

La cour du donjon M est beaucoup plus élevée que la basse-cour. Tout le donjon paraît antérieur au reste des fortifications. Les deux tours F H remontent probablement au XIIe siècle. Le reste du château paraît dater du XIVe au XVIe siècle. La plupart des tours et des courtines du château proprement dit appartiennent au XVe siècle.

Le Louvre. (Pl. X, fig. 2.) Tour ronde ou donjon isolé au centre de la basse-cour. Trois portes, défendues chacune par deux tours. Bâtiments d'habitation disposés le long des courtines flanquées par des tours rondes très-rapprochées. Les tours d'angles sont beaucoup plus saillantes que les autres. Un fossé entoure tout le château. Petits ouvrages avancés aux abords des ponts. Le Louvre fut commencé par Philippe-Auguste, dans les premières années du XIIIe siècle. Il était tangent à la muraille de Paris, et défendait la ville au couchant.

La Bastille. (Pl. X, fig. 3.) Son plan forme à peu près un parallélogramme. Huit grosses tours rondes, à base conique, fort rapprochées, liées entre elles par des courtines aussi hautes que les tours ; créneaux et machicoulis (Pl. VIII) ; fossés avec parapets extérieurs sur la contrescarpe ; appartements dans les tours et le long des courtines ; deux basses-cours séparées par un corps de bâtiment. Point de donjon à proprement parler ; étages des tours, voûtés ou portés sur des charpentes ; ces dernières doubles, afin de rendre plus difficiles les communications entre les prisonniers (disposition moderne) ; oubliettes, ou cul de basse-fosse, dont le fond est en cône renversé.

La Bastille fut commencée en 1370.

C. Chateau isolé. Château de Chalusset. (Pl. X, fig. 4 et 5.) Il est situé sur une espèce de presqu'île triangulaire, qui forme un plateau élevé entre deux ruisseaux encaissés, et n'est accessible que par l'une ou l'autre de ses extrémités, les ruisseaux et des escarpements abruptes protégeant ses flancs contre toute attaque. C'est vers le confluent des deux ruisseaux que la pente est plus douce et que le terrain s'abaisse le plus. On a pensé que c'était le côté vulnérable de la place, et c'est sur ce point que l'on a accumulé les moyens de défense.

Après avoir franchi le pont qui, sans doute, était fortifié autrefois, on trouve une muraille continue qui enveloppe tout le plateau ; cette muraille franchie, on rencontre une

tour carrée, isolée, avec un fossé profond. C'est un fort détaché qu'il fallait emporter avant d'attaquer le château. Puis, se présente une muraille qui intercepte toute communication avec la partie supérieure du plateau.

Au delà s'offre une autre muraille basse, qui forme une espèce de redoute en avant de la porte du château.

Cette porte s'ouvre à gauche de celle de la redoute, et est protégée par un massif épais et par une tour qui la flanque, en se projetant en avant du périmètre du château. On trouve une première cour, puis une seconde porte. On est alors dans l'intérieur du château ; à droite et à gauche sont les bâtiments d'habitation, magasins, etc.

Le donjon, de forme très-irrégulière, est situé dans un angle de la basse-cour. Il est divisé en deux parties par un grand mur de refend qui s'élève jusqu'au sommet. Chaque partie de ce donjon a son escalier indépendant.

Du côté opposé, c'est-à-dire à la base du triangle formé par le plateau, le rocher, excavé, présente pour premier obstacle un large fossé ; derrière, s'élève une muraille flanquée de tours très-rapprochées ; puis, vient l'enceinte intérieure du château qui enferme la basse-cour.

Bien que la roideur des pentes et que les deux ruisseaux semblent mettre les deux grands côtés du triangle à l'abri de toute attaque, les escarpements sont partout bordés de murs et quelquefois même l'enceinte est double.

Le château de Chelusset, aujourd'hui fort ruiné, paraît avoir été bâti, ou du moins très-agrandi, vers la fin du XII[e] siècle. C'est à cette époque qu'on peut rapporter toutes ses dispositions principales, retouchées d'ailleurs, comme il semble, jusqu'au XVI[e] et au XVII[e] siècle.

D. Tours ou petits chateaux isolés. Le Castera, près de Bordeaux. (Pl. X, fig. 6 et 7.) Grosse tour carrée avec tourelles aux angles. Point de basse-cour ; nul ouvrage avancé. En raison de la largeur de cette tour, on a divisé le rez-de-chaussée par des murs de refend, afin de donner un appui au plancher du premier étage.

Le Castera paraît dater du XIII[e] siècle.

E. Églises fortifiées. Il existe en France plusieurs églises, construites ou disposées de manière à pouvoir au besoin recevoir une garnison et soutenir un siége. La plupart ont des fenêtres élevées, des galeries régnant le long des murs et bordées de créneaux et de machicoulis. Quelques-unes sont environnées d'une enceinte crénelée, dans l'intérieur de laquelle les habitants du voisinage trouvaient un refuge au moment d'une invasion. Nous donnons, Pl. XI, le plan de l'église de Luz (Hautes-Pyrénées). On pénètre dans l'enceinte, qui consiste en une forte muraille crénelée, par une porte basse percée dans une tour carrée A, et défendue par un machicoulis. L'église est surmontée d'un clocher fort élevé qui sert à la fois de donjon et de *guette*. On remarque que les ouvertures de ce clocher sont irrégulièrement pratiquées dans la maçonnerie ; chacune regarde un des débouchés de la vallée. A l'approche d'un ennemi, la cloche d'alarme se faisait entendre, et les habitants de la campagne se renfermaient aussitôt dans l'enceinte avec leurs bestiaux. La cloche de Luz correspondait d'ailleurs, au moyen de signaux, avec quelques tours élevées dans les montagnes.

SIÉGES.

Pour rendre ce travail moins incomplet, nous y joignons un exposé très-sommaire des opérations usitées au moyen âge pour l'attaque et la défense des places.

Avant le perfectionnement de l'artillerie, il y avait un grand nombre de places imprenables. Tout château construit sur des hauteurs assez escarpées pour qu'on n'y pût conduire des machines, tout rempart fondé sur le granit, et, par conséquent, inattaquable au pic du mineur, pouvait braver une armée nombreuse et ne cédait qu'à la famine. Or, dans un temps où il n'y avait pas d'armées permanentes, un blocus rigoureux était difficile, et, pour l'ordinaire, on se bornait à surveiller une place par des garnisons établies dans les châteaux du voisinage ; elles tâchaient d'intercepter les convois, et elles épiaient l'occasion de tenter une surprise.

Plus on s'éloigne de l'époque romaine et plus la science de l'ingénieur paraît perdre de son importance dans l'attaque et la défense des places. Au XIV[e] siècle, les siéges se réduisent, en quelque sorte, à des escalades hardies, surtout dans le nord de l'Europe, où les traditions antiques s'oublièrent plus vite que dans le midi ; et l'on peut remarquer, à ce sujet, que, tandis que Froissard ne raconte aucun siége mémorable, Ayala décrit avec détail des travaux immenses, et des machines puissantes, employées pour réduire des villes de premier ordre. Les ingénieurs espagnols étaient, pour la plupart, des musulmans, et jusqu'au XVI[e] siècle, les Turcs et les Arabes passèrent pour supérieurs aux Occidentaux dans la poliorcétique.

Après avoir reconnu une place, la première opération des assiégeants consistait à prendre et à détruire les ouvrages avancés, tels que poternes, barbacannes, barrières, en un mot toutes les fortifications élevées en avant du fossé. La plupart de ces ouvrages étant en bois, on les démolissait à coups de hache, ou bien on les brûlait avec des flèches garnies d'étoupes soufrées ou de toute autre composition incendiaire.

Si le corps de la place n'était pas trop bien fortifié pour rendre impossible une attaque de vive force, on tentait aussitôt l'escalade. A cet effet, on comblait le fossé avec des fascines, ou l'on y descendait des échelles qu'on dressait ensuite contre le rempart. Cependant des archers écartaient à coups de flèche les défenseurs des plates-formes et des fenêtres. Les soldats chargés de ce service portaient de grands boucliers, nommés *pavois*, souvent terminés à leur extrémité inférieure par une pointe de fer qui permettait de les ficher dans le sol. A l'abri de ces boucliers, les gens de trait, postés sur le revers du fossé, protégeaient les soldats qui montaient. (Pl. X, fig. 8.) A défaut de pavois, on se servait de planches, souvent de portes enlevées aux maisons du voisinage. Il était rare que les archers s'exposassent à découvert aux décharges de l'assiégé. Les arbalétriers surtout, qui bandaient leurs arcs au moyen d'un

appareil assez compliqué et exigeant du temps pour mettre l'arme en état de tirer, avaient besoin d'être bien *paveschiés* (couverts de pavois), selon l'expression de Froissard. Des parapets portatifs en bois, nommés *mantelets*, étaient employés au même usage. Nous donnons ici le dessin de deux de ces machines (Pl. XI, fig. 3 et 4).

Si le siége tirait en longueur, l'assiégeant protégeait ses approches par des ouvrages en bois, en terre et même en pierre, assez élevés pour permettre à ses archers de plonger sur les plates-formes de la place investie et de tirer d'en haut avec avantage sur ceux qui les défendaient. Des tours en bois à plusieurs étages étaient montées pièce à pièce au bord du fossé, ou bien on les construisait hors de la portée des machines de l'ennemi, et on les faisait avancer sur des rouleaux jusqu'au pied des murailles (voir la Pl. VII bis). Au siége de Toulouse, en 1218, Simon de Montfort fit fabriquer une semblable machine, qui, si l'on en croit l'auteur du poëme des Albigeois, suspect d'exagération, il est vrai, devait contenir cinq cent cinquante hommes.

Yeu fas fer una gata...
Quelh soler e las alas, el trau, el cabiron,
Elh portal e las voutas, el fial, el estaon,
Son de fer e dacer tuit lassat environ.
Quatre cens cavalier dels millor c'ab nos son
Cente L arquir complits de garnison
Mettrai ins on la gata.
V. 7843.

« Je ferai faire une *chatte*, dont les planchers, les côtés, » les poutres et les chevrons, la porte et les voûtes, les » balcons et les parapets seront de fer et d'acier tout à l'en- » tour garnis. Quatre cents chevaliers des meilleurs que » nous ayons, cent cinquante archers pour garnison com- » plète, je les mettrai dans la *chatte*. »

Le nom roman de *gata*, chatte, donné à cette machine, est une allusion à la ruse et à l'adresse du chat pour saisir sa proie. Dans le nord de la France, ces tours sont désignées sous les noms de *chats*, *châteaux*, *bretesches*, *belfrois*. L'auteur de la Chronique en vers de Bertrand Duguesclin appelle de ce dernier nom la tour que les Anglais firent construire au siége de Rennes en 1356.

Un grand *belfroi* de bois orent fait charpenter
Et le firent a dont Resnes amener,
Jusque près des fossés le firent traïsner.
Si *belfrois* fut moult hauz quand le firent lever ;
Grande plenté de gent y pooit bien entrer.
V. 1853.

Quand les traits lancés des étages supérieurs de ces tours avaient chassé les assiégés des plates-formes, on abaissait un pont sur le rempart, et le combat s'engageait alors main à main.

L'assiégé, pour empêcher ou retarder l'approche de ces redoutables machines, lançait contre elles des pierres énormes et des traits enflammés ; quelquefois il minait ou inondait le terrain sur lequel elle devait rouler, en sorte qu'elle se renversât par son propre poids. On a vu par les vers romans cités plus haut, que des ferrures multipliées paraissaient suffisantes pour garantir les befrois du choc des projectiles. On les recouvrait de peaux fraîchement écorchées et enduites de glaise pour les préserver du feu ; enfin on sondait et on nivelait soigneusement le terrain qu'elles devaient parcourir jusqu'au pied des remparts.

Les tours roulantes avaient pour but d'amener rapidement l'assaillant sur la crête des murailles. On employait encore, pour réduire les places, la sape, la mine et des machines.

Des mineurs armés de pics descendaient dans le fossé, sous la protectiom d'un corps d'archers. Un toit incliné, composé de madriers épais ou bien de mantelets, les mettait à l'abri des projectiles qu'on lançait sur eux du haut des courtines. Sous ce toit, ils travaillaient à percer la muraille en arrachant pierre à pierre, jusqu'à y faire un trou assez large pour que plusieurs soldats pussent y pénétrer à la fois,

On sent que l'assiégé, voyant de quel côté l'ennemi dirigeait ses efforts, cherchait à réunir sur ce point tous ses moyens de défense. Tantôt il tâchait d'écraser les mantelets sous le poids de grosses pierres ; tantôt, en construisant un contre-mur, il retardait indéfiniment les progrès des travailleurs.

Les mines avaient cet avantage sur la sape, que l'assiégeant, n'étant pas en vue, pouvait surprendre son ennemi. A cet effet, on creusait, à quelque distance de la place assiégée, une galerie souterraine que l'on poussait jusque sous les fondations des remparts et surtout des tours. A mesure que la galerie se creusait, on soutenait les terres par des blindages. Arrivé sous les fondations, on les étançonnait avec des madriers, en sorte qu'elles ne se soutinssent plus que sur cette charpente. Alors on disposait, autour des étais, des sarments et des mafières inflammables où l'on mettait le feu. Les étais consumés, les murailles s'écroulaient, offrant à l'assaillant une large brèche sur laquelle il s'élançait aussitôt.

Cette opération offrait, on le sent, de grandes difficultés ; d'abord, pour dérober le travail à l'assiégé que pouvait alarmer le bruit des pioches, l'enlèvemont des terres ou les oscillations mêmes des murailles minées. On voit cependant, dans Ayala, que les ingénieurs de Henri de Trastamare, en 1368, parvinrent à miner une tour de Tolède, sans être découverts : mais leurs étais avaient été mal disposés, et quand ils les eurent brûlés, la tour demeura debout. (*Cronica del rey don Pedro*, p. 531.)

Les Anglais employèrent la mine tout aussi inutilement au siége de Rennes, en 1356. Le gouverneur de la place découvrit le lieu où travaillaient les mineurs, en faisant placer, en différents endroits de la ville, des bassins de métal avec une balle dedans. L'ébranlement causé par les coups de pioche, faisant remuer la balle et résonner le bassin, révélait la présence de l'ennemi.

Là fit li Tors boiteux commandes à haut ton
Que chascen fit pendre ung bacin en sa maison...
VIII.

Et par iceux bacins entendirent le son
Là où la mine étoit, et par ce le scût-on.
Chron. de Duguesclin, v. 1185.

Le travail lent et pénible du mineur était remplacé avec avantage par l'action plus énergique de machines destinées à renverser les murailles. Ces machines, d'ailleurs très-imparfaitement connues, paraissent empruntées aux anciens; et il est vraisemblable que les ingénieurs du moyen âge avaient conservé maintes traditions qui se sont perdues depuis. Alors même qu'on fait la part de l'exagération naturelle à des auteurs, étrangers ordinairement à l'art de la guerre, on ne peut méconnaître la puissance formidable des engins en usage avant l'invention de la poudre. pendant les guerres des Guelfes et des Gibelins aux xi[e] et xii[e] siècles, notamment aux siéges de Crême en 1159, d'Alexandrie en 1175, de Modène en 1249; on vit des tours renversées par le choc des pierres lancées contre elles; et des auteurs dignes de foi attestent que les *bricoles* jetaient, à de grandes distances, des quartiers de roc assez gros pour servir de fondations à des édifices. Les Bolonais. au siége de Modène, lancèrent par dessus les remparts, jusqu'au milieu de la ville, un âne mort, ferré d'argent. La fontaine où l'animal tomba existe encore et porte le nom de *Fontana dell' Asino*.

Essayons, au moyen de quelques rares monuments et des descriptions que nous ont conservées quelques historiens, de reconstruire ces machines que la puissance plus terrible de la poudre a fait rapidement oublier. On peut les diviser en deux classes : les unes destinées à battre en brèche de près; les autres, à opérer à une distance plus ou moins grande des murs d'une ville assiégée.

Le bélier paraît avoir été connu de toute antiquité. Les monuments de Ninive en donnent une représentation, et on le retrouve. au moyen âge, sous un grand nombre de noms différents, parmi lesquels on remarque celui de *chat* ou de *chatte*, mot générique comme il semble, applicable à toutes les machines servant à prendre des places.

L'auteur anonyme de la Chronique des Albigeois le décrit sous le nom de *bosson;* et les vers suivants expriment assez bien les effets de cet engin et des moyens employés pour le combattre :

A la santa Pasqua es lo bossos tendutz,
Ques be loncs e ferratz e adreitz e agutz;
Tan fer e trenca e briza que lo murs es fondutz...
Ans feiron latz de corda ques ab l'engeuh tendutz
Ab quel cap del bosso fo pres e retengutz.
V. 4487.

« A la sainte Pâques, le bosson est mis en batterie; il est » long, ferré, droit, aiguisé; tant frappe et tranche et » brise, que le mur est enfoncé; mais ils firent un lacs de » corde tendu par un engin, et dans ce nœud la tête dn » bosson est prise et retenue. »

Le bélier est une longue poutre suspendue par son milieu à un chevalet. Le côté tourné vers le mur, contre lequel il agit, se termine soit par une chape de fer, soit par une pointe aiguë. Cette poutre, mise en mouvement à force de bras et heurtant sans cesse une muraille, disjoignait les pierres et les renversait, ou bien les brisait les unes après les autres jusqu'à faire une brèche. Quelques manuscrits représentent la tête de l'instrument terminée par deux ou plusieurs pointes, et il paraît qu'après avoir choqué contre la muraille, on imprimait quelquefois à la poutre un mouvement de rotation sur son axe ; elle opérait alors comme une tarière et perçait un trou dans les pierres déjà fendues par les premiers chocs. Lorsque des circonstances particulières ne permettaient pas de suspendre le bélier, on le disposait sur des roues et on battait les murailles, en le faisant alternativement rouler en avant et en arrière. (Voy. Pl. XI, fig. 5, et Pl. XI bis, fig. 1.)

De leur côté, les assiégés faisaient leurs efforts pour rompre la tête ferrée du bélier, en lançant dessus des pierres ou de grosses poutres, ou bien, comme on l'a vu dans les vers précédents, en la prenant dans un nœud de cordes. Un puissant levier et un système de contre-poids enlevaient alors le bélier et le rendait inutile. Quelquefois on lui opposait un épais matelas sur lequel ses coups venaient s'amortir.

Si les murailles n'avaient qu'une épaisseur médiocre, on ne prenait pas la peine de dresser un chevalet ou des plates-formes pour mettre le bélier en batterie. Une longue poutre, portée par plusieurs hommes, qui la poussaient tous ensemble contre le mur, suffisait pour faire brèche. Froissard nous fournit un exemple curieux de ces béliers, improvisés au moment d'un assaut.

Le comte de Hainaut, après une attaque infructueuse contre la forteresse de Saint-Amandes, réunit des chevaliers : « Adonc fut là qui dit : — « Sire, sire, à cet endroit ici ne les aurions jamais, car la porte est forte, et la voie étroite; si cousteroit trop des vostres à conquerir : mais faites apporter de grands mairains ouvrés en manière de pilot, et heurter aux murs de l'abbaye. Nous vous certifions que par force on la pertuisera en plusieurs lieux, et si nous sommes en l'abbaye, la ville est nostre, car il n'y a point d'entre deux entre la ville et l'abbaye. » Adonc commanda ledit comte qu'on fit ainsi comme pour le mieux on lui conseilloit, et pour la tost prendre. Si quist-on grands bois de chesne, et puis furent tantost ouvrés et aiguisés devant; et si s'accompagnoient à un pilot vingt ou trente, et s'écueilloient, et puis boutoient de grand randon contre le mur; et tant boutèrent de grand randon et si vertueusement, qu'ils pertuisèrent le mur de l'abbaye. » (Liv. I, 1re Part., Chap. 137.)

On comprend que cette manière *primitive* de battre en brèche, qui pouvait réussir contre l'enceinte d'un couvent, ne pouvait être employée avec succès contre les remparts épais d'une place de guerre.

Les machines destinées à lançer au loin des projectiles sont décrites sous des noms différents, entre lesquels il est aujourd'hui à peu près impossible de découvrir des différences de forme et d'usage. Nous n'essayerons pas d'établir des distinctions entre les *pierriers*, les *bricoles*, les *man-*

gonneaux, les *espringales*, les *aquerelles*, les *trabuchs*, etc. Toutes ces machines semblent correspondre à la catapulte des anciens, et servaient à lancer des boulets ou des pierres, quelquefois des matières incendiaires.

Un engin à jeter des pierres est figuré dans un bas-relief existant aujourd'hui dans l'église de Saint-Nazaire à Carcassonne. (Pl. IX. bis.) Le sujet et l'époque en sont également inconnus. La gravure que nous en donnons nous dispenserait presque d'une description. Une poutre fort longue est posée en équilibre sur un chevalet de bois et se meut sur un axe. A l'une de ses extrémités, elle porte une espèce de poche ou un double crochet, où se place une pierre arrondie. A l'autre bout de la poutre sont attachées des cordes manœuvrées par plusieurs hommes placés en arrière, au-dessous du projectile. En tirant fortement à eux les cordes, ils font tourner rapidement la poutre sur son axe, et dans ce mouvement de rotation la pierre s'échappe lancée au loin. Cette machine est une grande fronde attachée à un bras gigantesque. La fig. 82, tirée d'un manuscrit du treizième siècle, offre la représentation grossière et, pour ainsi dire, abrégée de la même machine ; seulement, on peut conjecturer que, pour donner plus de force et de rapidité au mouvement de la poutre, les cordes attachées à son extrémité étaient mises en communication avec de grandes roues qui, en tournant, la faisaient brusquement basculer.

Une autre espèce d'engin, décrit sous le nom de *mangonneau*, *bricole*, *trabuch*, etc., consistait en un affût de bois, formé d'épais madriers assemblés d'équerre. Entre les deux pièces latérales, on tendait des nerfs, des cordes de chanvre, ou des crins fortement tordus. Au milieu de ces cordes tordues s'élevait une perche, nommée *style* par les Romains au temps d'Ammien Marcellin, et que le chevalier Folard, qui a reconstruit cette machine, appelle un *cuilleron*. Par l'action des cordes tordues, le style est ramené en avant contre une traverse élevée au-dessus de l'affût. Elle est garnie d'un fort coussin pour amortir le choc. Des hommes placés à un treuil, au bout de l'affût, abaissent le style horizontalement et tendent ainsi les cordes, de même que l'on bande une scie en faisant mouvoir sa clef. Le style peut être fixé momentanément à la partie postérieure de l'affût par un crochet qui se meut au moyen d'un *déclic*, espèce de détente. On charge alors l'engin, en plaçant un projectile dans la cuiller qui est à l'extrémité du style. Dès qu'on lâche le déclic, le style, violemment ramené contre la traverse par l'action des cordes tordues, lance avec force le projectile qu'il porte. Selon Vitruve, il y avait des catapultes qui lançaient des pierres de deux cent cinquante livres. On peut voir, dans son dixième livre, les détails de la construction de ces engins et les règles d'après lesquelles il établit le rapport qui doit exister entre le poids du projectile et le diamètre des cordes tordues. La planche X, dessinée par M. Viollet-Leduc, suppléera à l'insuffisance de notre description.

Le recul ou plutôt les réactions de cette machine étaient telles, dit Ammien Marcellin, qu'elles auraient ébranlé et renversé les plates-formes sur lesquelles on les mettait en batterie, si l'on n'avait eu la précaution de placer sous l'affût un lit épais de paille ou de gazon. Cette espèce de matelas décomposait le contre-coup qui suivait chaque décharge.

Du temps de l'historien d'après lequel nous donnons ces détails, le style était retenu dans la position horizontale au moyen d'une cheville et d'un crochet. L'ingénieur, chargé de pointer, lâchait le style en faisant sauter la cheville d'un coup de maillet. Ce procédé un peu barbare paraît avoir été perfectionné au moyen âge. C'était une détente, un *déclic* qui mettait le style en liberté : de là le mot *décliquer*, fréquemment employé par nos anciens écrivains, dans le sens de décharger un projectile. On l'appliqua même aux canons, bien qu'ils n'eussent pas de déclic.

On pointait les bricoles, en haussant, ou abaissant, au moyen de coins de bois, un des petits côtés de l'affût, en allongeant ou raccourcissant le style; enfin on augmentait la force de torsion des cordes en les arrosant d'eau.

On conçoit que des pierres de cent livres, frappant coup sur coup une muraille, pouvaient y faire brèche; cependant l'usage le plus ordinaire des bricoles était d'écraser les toits des maisons et de briser les *hourds* élevés sur les remparts. On lançait, par le même moyen, des boulets incendiaires et des vases remplis de matières inflammables. Une chronique d'Alsace mentionne un singulier moyen d'attaque employé avec succès contre un de ces petits tyrans féodaux qui, retranché dans un château bien fortifié, mettait toute une province à contribution. Il était assiégé par les milices de Strasbourg. L'ingénieur de cette ville, qui était en même temps le doyen de la corporation des orfèvres, fit venir dans son camp toutes les immondices, toutes les charognes qu'on put trouver aux environs. Chargées de ces singuliers projectiles, les bricoles strasbourgeoises tirèrent pendant trois jours sur le château. On était à l'époque des plus grandes chaleurs. La garnison, resserrée dans un petit espace et accablée par cette pluie hideuse, ne put résister à l'infection et mit bas les armes. Ce moyen étrange de prendre les places est d'ailleurs enseigné dans un manuscrit curieux de la Bibliothèque Nationale, et nous présentons (Pl. XI), d'après ce manuscrit, la machine qui sert à lancer soit du feu, soit des immondices. M. Viollet-Leduc, pour rendre cette machine plus intelligible, a bien voulu nous donner le dessin ci-joint, qui en explique le mécanisme. C'est une poutre mobile sur un axe, chargée à l'une de ses extrémités B de rondelles de fer fort lourdes. A l'autre bout de la poutre est attachée une espèce de fourche E E, et une corde terminée par un œil C, qui s'engage dans un crochet D. On place le projectile sur la fourche, et on l'assujettit au moyen de la corde ; puis, avec un treuil A, on fait basculer la poutre, jusqu'à ce que l'extrémité chargée d'un poids soit élevée en l'air. Si on fait cesser tout à coup l'action du treuil, la poutre pivote rapidement sur son axe, le contrepoids s'abaisse et la force centrifuge fait échapper l'œil C du crochet D. Alors le projectile dirigé par la fourche E E est lancé au loin. L'auteur du manuscrit suppose que cette machine est placée sur un vaisseau, et protégée par un mantelet.

On voit dans les Musées des arbalètes gigantesques qui

montées sur des affûts, lançaient des traits énormes. Je ne sais si l'usage en fut aussi fréquent au moyen âge que chez les anciens. Au siége de Marseille par Jules César, les assiégés décochaient, avec leurs balistes, des pièces de bois longues de douze pieds et garnies d'une pointe de fer, qui perçaient quatre parapets d'osier avant de s'enfoncer en terre. (Cés., *Comment. Civ.* II.) L'arc de ces balistes n'était point en acier, mais en bois. Il se composait de deux pièces, chacune engagée, comme le style de la catapulte, dans des cordes tordues, mais tendues verticalement. L'élasticité du bois, jointe à la torsion des cordes, imprimait aux traits une rapidité prodigieuse. (Pl. XI, fig. 2.)

Il semblerait, par la description très-peu claire que donne Ammien Marcellin de la baliste, que cette machine n'était qu'une catapulte dont le style chassait une flèche placée dans une rainure servant à le diriger. Le style de la baliste, comme celui de la catapulte, était mû par l'action de cordes tordues.

L'usage des machines que nous venons de décrire subsista assez longtemps après l'invention de la poudre. On voit, dans les guerres du quatorzième siècle, notamment aux siéges de Tarazona, de Barcelone et de Burgos, les *trabuchs* employés en même temps que les canons. Le perfectionnement de cette artillerie nouvelle, qui permettait de battre en brèche à une distance assez grande, fit abandonner les engins de bois et de cordes, vers la fin du quinzième siècle. Bientôt après, une grande révolution s'opéra dans l'art de l'attaque et de la défense des places. On inventa les bastions qui, s'avançant dans la campagne et se protégeant les uns les autres, éloignaient l'assaillant beaucoup plus efficacement que les tours construites autrefois dans le même dessein.

L'histoire de ce grand changement n'entre point dans le plan de ce travail ; nousnous bornerons à en faire remarquer un des principaux résultats. Le perfectionnement de l'artillerie n'a point rendu la guerre moins meurtrière, comme on le croit trop facilement ; et si l'on compare les campagnes de Napoléon à celles de César, on ne sait lesquelles ont fait couler le plus de sang. Mais la découverte d'un instrument de destruction qui ôte sa supériorité à la force physique, et, il faut le dire, à la force morale, a donné aux masses un irrésistible avantage. Autrefois, il fallait une trahison pour qu'un million d'hommes triomphât de trois cents Spartiates retranchés aux Thermopyles ; aujourd'hui, un ingénieur calcule, à quelques kilogrammes près, ce que coûtera de fer et de poudre la place la mieux défendue. La victoire est désormais assurée aux gros bataillons : et s'il faut s'applaudir de n'avoir plus à craindre les petites tyrannies de castes privilégiées qui affligèrent le moyen âge, n'est-il pas à craindre que les nations puissantes n'abusent de leur force pour opprimer des peuples généreux, trop pauvres pour opposer à leurs envahisseurs un nombre suffisant de fusils et de canons?

Prosper MÉRIMÉE,

de l'Académie française et de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, Inspecteur général des Monuments historiques.

Æneas le tacticien. Commentaires sur la défense des places, trad. du grec, par le comte de Beausobre. *Amsterdam*, 1757, 2 tom. en un vol. in-4.

L'original grec, publié pour la première fois avec des notes, à la suite du Polybe, de Casaubon, en 1609, a été souvent réimpr. dans les éditions de Polybe.

Dureau de Lamalle. Poliorcétique des anciens, ou de l'attaque et de la défense des places, avant l'invention de la poudre. *Paris*, 1819, in-8.

Voy. aussi : Justi Lipsii *Poliorceticon, sive de machinis, tormentis, telis, libri V ad Historiarum lucem* (Antuerpiæ, ex offic. Plantiniana, 1596, in-4, fig.), et le commentaire du traité grec de Héron : *Belopoieca hoc est Teliafctiva,* Bernardino Baldo illustratore et interprete, gr. et lat. (Aug.-Vindel., 1616, in-4, fig.).

Joly de Maizeroy. Traité sur l'art des siéges et sur les machines des anciens. *Paris*, 1778, in-8, fig.

Il existe une foule de traités et de mémoires qui concernent la poliorcétique des anciens, laquelle fut en usage chez les modernes jusqu'à l'invention de la poudre à canon ; nous citerons seulement les ouvrages de Guill. du Choul (*Disc. sur la Castramétation et la discipl. des anciens Romains.* Lyon, 1555, in-fol., fig., trad. en lat., en ital., en allem., etc.), de Juste Lipse (*Comment. de militiâ romanâ.* Antuerp., 1596, in-4, fig.), de J. Jacq. de Walhausen (*la Milice romaine.* Francfort, 1616, in-fol., etc.)

De Gaya. Traité des armes, des machines de guerre, des feux d'artifice, des enseignes et instruments militaires anciens et modernes. *Paris, Cramoisy,* 1678, in-12, fig.

Voy. sur les machines en usage dans les siéges, les recueils des mathématiciens qui se sont occupés de la mécanique au seizième siècle, tels que Jacopo Bessoni (1582), Agost. Ramelli (1588), Faustus Verantius (1600), Giov. Branca (1629), etc., ainsi que les histoires de l'art militaire.

Rob. Valturii, de re militari lib. XII, ad Sigism. Pandulfum Malatestam (edente P. Ramusio) — *Johannes ex Veronâ oriundus...*, 1472, in fol., fig. s. b. (82) d'après Matteo Pasti.

Plusieurs fois réimpr. Les fig. (96) de l'édit. de Verone, 1483, ont été attribuées avec quelque raison à Léouard de Vinci. Ces fig. représentent les machines de guerre employées dans les siéges au moyen âge. L'ouvrage de Valturius a été traduit en italien par Paolo Ramusio (*Verona, Bonin di Boninis,* 1843, in-fol.) et en français par L. Meigret (*Paris, Perier*, 1555, in-fol.).

Voy. aussi les anciennes traductions de Végèce et les fig. qui ont rapport au IV[e] livre consacré à l'attaque et à la défense des places de guerre. Nous citerons surtout, parmi les traductions françaises, celle de Jean de Meung, intitulée : *l'Art de Chevalerie, selon Végèce* (Par., Ant. Verard, 1488, in-fol, goth.), qui renfeme des fig. s. b. très-remarquables ; celle de Nic. Wolkir (*Par.*, 1536, in-fol., fig. s. b.), et celle de J. J. de Walhausen (*Amst.*, 1616, in-fol., fig.) ; parmi les traduct. allemandes, celle de Ludw. Hohenwang (*Ulm, J. Zainer,* 1475, in-fol., fig. s. b.) et une autre traduction anonyme, impr. à *Erfurt* en 1511, et à *Ausbourg* en 1529 et 1534, avec de nombreuses gravures en bois.

De Caumont. Architecture militaire au Moyen Age. Cette hist. sommaire forme la 5[e] partie du *Cours d'antiquités monumentales.* (Rouen, 1831 et ann. suiv., 6 vol. in-8, avec atlas in-4.)

Voy. aussi le *Bulletin monumental ou collect. de mémoires et de renseignem. pour servir à la statist. des monum. de la France,* publ. par M. de Caumont (*Caen,* 1834 et ann. suiv.. 8 vol. in-8, fig.).

Voy. encore une dissert. sur les forteresses ou châteaux-forts de la France, dans le t. XLIII des *Mém. de l'Acad. des Insc. et Bell.-Lett.* On trouve les représentations figurées de ces forteresses dans une foule d'ouvrages de topographie et de cosmographie, notamment dans ceux de Chastillon et Boisseau, et Du Pinet, de Belleforest, etc.

Alberti Dureri Liber, de urbibus, arcibus. castellisque condendis, ac muniendis rationes aliquot, è linguâ germanicâ in latinam translatus. *Parisiis Wechelius*, 1535, in-fol., fig.

L'original allemand, *Etliche Underricht,* etc., avait paru à Nuremberg en 1527, in-fol., fig. s. b.

G. B. della Valle di Venasso. Vallo, libro continente appertinentie à capitanii, retenere et fortificare una citta con bastioni, con novi artificii di fuoco aggionti et de diverse sorte polvere, et de espugnare una citta... *Venetia, Ravano,* 1528, in-8, fig.

Plusieurs fois réimpr. et trad. en français sous ce titre : *Vallo, livre conten. les appartenences aux capitanies pour retenir et fortifier une cité*

(Lyon, 1529, in-8 goth.). Duverdier, dans sa *Bible franç.*, cite un édition de Paris, intitulée : *Vallo, du fait de la guerre et art militaire.* Le poëme grec de Léonard Fortius, imprimé à Venise en 1531, n'est qu'une traduction libre de ce traité italien.

NIC. TARTAGLIA. Livre sixiesme des demandes et inventions diverses de Nicolas Tartaglia, Bressian, sur la manière de fortifier les citez eu égard à la forme, et de quelle largeur, hauteur et espaisseur doivent être les boulevers, plates-formes et cavalieres, mis d'italien en françois, par traducteur incertain. *Reims, Nic. Bacquenois*, 1556, in-8.

L'ouvrage italien, d'où est tirée cette traduction, parut à Venise, en 1546, sous ce titre : *Quesiti ed invenzione diverse sopra gli tiri delle artiglierie.* Voy. aussi les premiers ouvrages sur l'artillerie et la pyrotechnie : *la Corona e palma militare di artigliera*, par le capitaine Alex. Capobianco (*Venet.*, 1602, in-fol., fig.); *la Pratica manual de artilleria, en laqual se tracta de las maquinas con que los antiguos començaron a usarla*, par Luys Collado (*Milano*, 1592, in-fol., fig.); *la vraye Instruction de l'artillerie*, trad. de l'espagn. de Diego Ufano Valesco, par Théod. de Bry (*Franc.*, 1614, in-fol., fig.); *Recueil de plus. machines militaires, et feux artificiels pour la guerre*, par Fr. Thybourel et Jean Applier, dit Hanzelet (*Pont-à-Mousson*, 1620, in-4, fig.); *Modèles, artifices de feu et divers instruments de guerre*, par Jos. Boillot (*Par.*, 1598, in-4, fig.), etc.

FRANÇ. DE LA TREILLE, seign. de Beroil. Manière de fortifier villes, chasteaux et autres lieux forts. *Lyon, S. Roville*, 1556, in-4.

Voy. aussi du même auteur : *Discours des villes, chasteaux et forteresses, battues, assaillies et prises par la force de l'artillerie durant les règnes des rois Henri II et Charles IX* (Par., Gab. Buon, 1566; in-8).

GIOV. BATT. DE' ZANCHI, da Pesaro. Del modo di fortificar le citta, trattato. *Venetia, Plinio Pietrasanta*, 1554, in-4.

JACOMO DE' LANTERI DA PARATICO, Bresciano. Due dialoghi, ne i quali s'introduce Girolamo Cataneo, Novarese, et Francesco Trevesi, ingegnero Veronese, con un giovene Bresciano, a ragionare del modo di disegnare le piante delle fortezze secondo Euclide, et del modo di comporre i modelli et torre in desegno le piante delle citta. *Venetia, Vince Valgrisi*, 1557, in-4.

GIROL. MAGGI et JACOMO CASTRIOTTO. Della Fortificazione delle citta, libri III. *Venetia, Rutilio Borgominiero*, 1564, in fol., fig.

Réimpr. en 1584, in-fol.

DOMENICO MORA, Bolognese. Tre quesiti in dialogo spora il fare batterie, fortificare una citta et ordinar battaglie quadrate... *Venetia, Giov. Varisco*, 1567, in-4.

GALAZZO ALGHISI da Carpi. Delle fortificazioni libritre. *Venetia*, 1570, in-fol., fig.

GIROLAM. CATANEO. Dell' arte militare, ove si tratta il modo di fortificare, offendere, diffendere e fare gli allogiamenti campali... Terza impres. *Brescia, Bozzola*, 1571, in-4, fig.

Trad. par Jean de Tournes, sous ce titre : *Le capitaine de Jérôme Cataneo, contenant en neuf chapitres la manière de fortifier les places, assaillir et défendre* (Lyon, J. de Tournes, 1574, in-4, fig. s. b.).

DOMENICO ZENONI. Civitatum aliquot insigniorum et locorum Italiæ magis munitorum exacta delineatio, etc. *Venetiis, Bertelli Formis*, 1574, in-4 obl., recueil de 51 pl.

Il y a une édit. avec titre italien, même lieu et même date.

CARLO TETTI ou THETI. Discorsi dell fortificazioni, ove diffusamente si dimostra quali debbano essere siti delle fortezze, le forme, i recinti, fossi, baloardi, castelli et altre cose à loro appartenenti; hora di nuovo da lui medesimo ricoretti et ampliata del secondo libro. *Venetia, Bolognino Zaltiero*, 1575, in-4, fig. s. b.

Réimpr. en 1589, *Venetia*, in-fol., fig., et en 1617, *Vicenza*, in-fol., fig.

AURELIO DE PASINO. Discours sur plusieurs points d'Architecture de guerre concernant les fortifications anciennes et modernes. *Anvers*, 1579, in-4, fig.

HANS VAN SCHILLE. Manière de bien bastir, édifier, fortifier et munir chasteaux. *Anvers*, 1580, in-fol., fig.

ANT. LUPICINI. Architettura militare, con altri appartenenti alla guerra. *Fiorenza, Marescotti*, 1582, in-4, fig.

Réimpr. en 1601 avec les Eraités de Giac. Lateri et de Gieron. Zanco. Voy. ci-après.

FRANC. MORDENTE. Machine per fortificare le muraglie, etc., e applicazione alle ponti di legno. S. n. et s. d., in-12.

VIGNOLE (JAC. BAROZZIO da Vignola). Invention admirable de défense pour toutes places, mise en franç. par G. D. L. (Gabr. de Lerm?) *Paris, R. Colombel*, 1583, in-12.

GABR. BUSCA. Delle espugnazione et difesa delle fortezze. *Torino*, 1585, in-4, fig.

— L'Architettura militare. *Milano*, 1619, in-4, fig.

JACQ. PERRET. Fortification, Architecture, perspective et artifices. *Paris*, 1589, in-fol., fig.

L'édit. de 1601, in-fol., est intitulée : *Des fortifications et artifices d'Architecture et perspective.*

BUONAJUTO LORINI. Le Fortificazioni. *Venetia*, 1597, in-fol., fig.

Plusieurs fois réimpr. avec additions.

GIOV. BAT. BELICI. Nuova invenzione di fabricar fortezze di varie forme, in qualunque sito di piano, di monte, e in acqua disegni, etc. *Venetia*, 1598, in-fol., fig.

FR. DE' MARCHI, Bolognese. Della Architettura militare libri tre, nelli quali si descrivono li veri modi del fortificare, che si usa a' tempo moderni, etc. *Brescia, Comino Presegni*, 1599, in-fol., fig. (161.)

Il y a deux nouvelles édit. augm. par Luigi Marini (*Roma*, 1810, 5 vol. gr. in-fol.. et 6 vol. in-4 avec 2 in-fol. de pl.).

GIAC. LATERI, Bresciano, et GIERON. ZANCO, da Pesaro. Delle offese delle citta et fortezze, con due discorsi d'Architettura militare d'Antonio Lupicini, Fiorentino. *Venetia, Baglioni*, 1601, in-4, fig.

J. ERRARD, de Bar-le-Duc. La fortification réduicte en art et démonstrée, mise en lumière par sa vefve et les deux fils de Th. de Bry. *Francfort*, 1603, in-fol., fig.

Plusieurs fois réimpr. L'édit. de 1620, *Paris*, est corr. et augm. par Alex. Errard, neveu de l'auteur, *contre les grandes erreurs de l'impression contrefaicte en Allemagne.*

GIOV. FRANCESCO FIAMELLI. Il Principe difeso, nel quale si tratta de fotificazione. *Roma*, 1604, in-fol., fig.

DAN. SPECKLE. Architectura militaris, germanicè. *Argentinæ*, 1608, in-fol., fig.

CHRIST. LECHUGA. Tratado de Fortificacio. Voy. ce traité dans son *Discurso en que trata de la artilleria y de todo lo necessario a ella* (Milano, 1611, in-fol.).

ALESSANDRO DE GROOTE Neovallia, dialogo sopra l'arte di fare fortezze. *Monaco*, 1617, in-fol., fig.

SIMON STEVIN. La Castramétation. Nouvelle manière de Fortification par écluses. *Leyden, Math. et Bonav. Elzevier*, 1818, in-fol., fig.

ERYCII PUTEANI Munitionum Symmetria, facillimis lineis constituta, Architecturam militarem compendio exhibens. *Lovanii*, 1645, in-12, fig.

FR. FIORENZA. Le curieux Soldat, parfait en la Fortification. *Liége, P. Elzevier*, 1645, in-12, fig.

HONORAT DE MEYNIER. Nouvelles inventions de fortifier les places. *Paris*, s. d., in-fol., fig.

PIETRO SARDI. Corona imperiale dell' Architettura militare, divisa in due trattati. *Venetia*, 1618, in-fol., fig.

L'édit. de 1639 (*Venet., Giunti*) est intitulée : *Corno dogale della Architettura militare.* Plusieurs fois réimpr.

FRANC. TENSINII, da Crema. La Fortificazione, guardia, difesa

et espugnazione delle fortezze, experimentata in diverse guerre. *Venetia, Deuchino,* 1624 ou 1630, in-fol., fig.

HENR. HONDIUS. Description des règles de la Fortification de l'artillerie, trad. du flamand, par A. G. S. *La Haye*, 1625, in-fol., fig.

MATTEO ODDI, da Urbino. Precetti di Architettura militare, raccolti et ordinati in tre centurie. *Milano, Bartol. Fobella,* 1627, in-8, fig.

SAM. MAROLOIS. Fortification ou Architecture militaire, augm. par Alb. Girard. *Amsterdam,* 1627, in-fol., fig.

La prem. édit. était intitulée : *Géométrie, conten. la théorie et la pratique d'icelle, nécessaire à la Fortification* (Hagæ-Comitis, H. Hondius, 1616, in-fol., fig.).

GIOV. SCALA. Delle Fortificazioni. *Roma, Rassi,* 1626, in-fol., fig.

ANT. SARTI. La reale et regolare Fortificatione. *Venetia, Deuchino*, 1630, in-fol., fig.

PIET. PAOL. FLORIANI. Diffesa et offesa delle piazze. *Macerata,* 1630 ou 1654, in-fol., fig.

ANT. DE VILLE. Les Fortifications, conten. la manière de fortifier, d'attaquer, de prendre et de défendre les places. *Lyon, Irénée Barlet*, 1636, in-fol., fig.

Souvent réimpr. et modifié selon les progrès de l'Architecture militaire.

WILH. DILICHII. Peribologia seu ratio muniendorum locorum. *Francofurti*, 1640, in-fol., fig.

JOAN. TYLER. Architectura militaris, *Amstelodami*, s. a., in-4, fig.

SILVIO MAGGIERI. Diffesa della Fortificazione italiana. *Roma,* 1630, in-12.

(SILVÈRE DE BITANVIEU.) L'art universel des fortifications françoises, hollandoises, espagnoles, italiennes, etc. *Paris*, 1674 et 1695, in-4, fig. de J. Lepautre.

P. RUGGIERO. Architettura militare. *Milano*, 1661, in-4, fig.

Le P. GEORGE FOURNIER. Traicté de Fortification ou Architecture militaire, tiré des places les plus estimées de ce temps pour leurs fortifications. *Paris, J. Henault*, 1661, 2 vol. in-12, fig. (120.)

Trad. en lat., *Moguntiæ*. 1670, in-12.

LE MAISTRE. OEuvre de Troye ou de l'excellence et ancienneté de la fortification. *Utrecht,* 1682, in-12.

DE SAULCY et HUGUENIN. Relation du siége de Metz en 1444, par Charles VII et René d'Anjou. *Metz,* 1835, in-8, fig.

B. DE SALIGNAC. Le siége de Metz. *Paris*, 1552. in-4, fig.

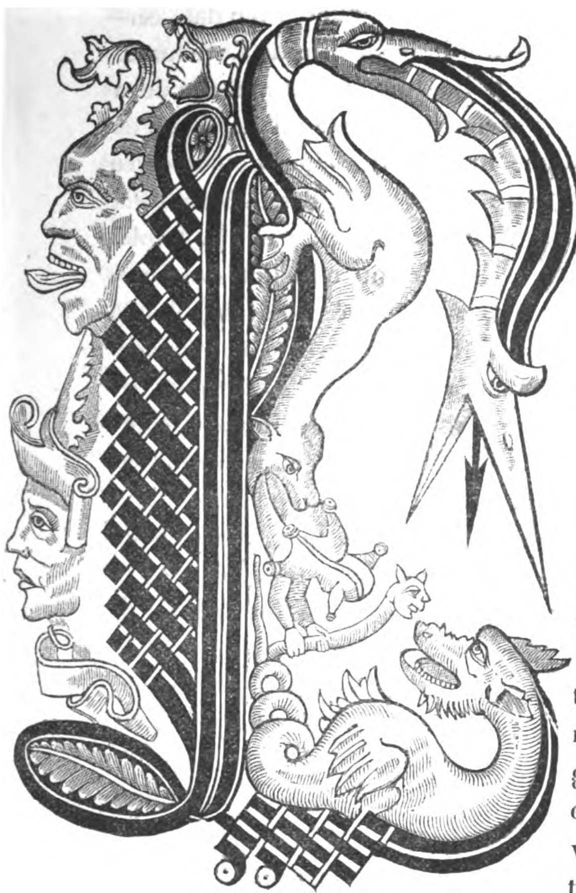
JEAN DE LERY. Histoire mémorable (du siége) de la ville de Sancerre, conten. les entreprinses, siéges, approches, batteries, assaults et autres efforts des assiégeants, les résistances, la famine extresme et la délivrance des assiégez. S. n., 1574, in-8.

Traduit en latin (*Heidelb.*, 1576, in-8). Il y a une autre relation du même siége par Jean de la Jessée : *Nouveau discours sur le siége de Sancerre* (Par., Blaise, 1573, p. in-8).

Nous ne citerons pas ici toutes les relations de siéges publiées au seizième siècle en Europe, relations dans lesquelles on trouve de curieux détails sur l'attaque et la défense des places.

Voy. encore, sur l'attaque et la défense des places de guerre, au moyen âge, la plupart des nombreux écrits consacrés à l'art militaire en général, notamment l'*Hist. de la milice françoise*, par le P. Daniel, l'*Ecole de Mars*, par de Guignard, etc. Voy. aussi les principaux traités d'Architecture civile, publ. au seizième siècle. Il faut rappeler aussi que, dans les traités qui concernent l'Architecture militaire moderne (Nicol. Goldman, Adam Fritach, A. de Ville, Pagan, Mathias Dogen, etc.), celle du Moyen Age et de la Renaissance est souvent citée comme terme de comparaison. Les catalogues qui contiennent le plus grand nombre de livres sur ce sujet, sont ceux du maréchal d'Estrées (1740), de Floncel (1774), de La Vallière (1783), de Reina (1834), etc. Voy., dans notre ouvrage, la Bibliographie de l'ARCHITECTURE CIVILE.

CARTES A JOUER.



L'ORIGINE des cartes à jouer a toujours préoccupé les savants, parce qu'elle se rattache, non-seulement à l'histoire des mœurs, mais encore à l'invention du papier, de la gravure et de l'imprimerie. C'est à ces différents titres qu'un sujet, si futile en apparence, a mérité d'être examiné avec tant de soin et d'érudition dans un si grand nombre de dissertations et de volumes. Après toutes ces recherches, après tous ces systèmes, qui se combattent ou se fortifient l'un l'autre, la question principale ne paraît pas mieux éclaircie. A quelle époque fixer l'invention des cartes à jouer? à qui appartient cette invention?

Il faut diviser la question pour la résoudre; car si l'introduction des cartes à jouer en Europe ne remonte pas au delà du XIVe siècle, si la découverte du jeu de piquet ou des cartes actuelles n'est pas antérieure au règne de Charles VII, il est toutefois évident que les cartes à jouer existaient dans l'Inde, ou du moins en Chine, dès le XIIe siècle, et que l'antiquité avait eu des jeux analogues, c'est-à-dire résultant de la rencontre fortuite de certaines figures et de certains nombres représentés sur des dés ou des tableaux. Il est évident enfin que, dans les temps modernes, le jeu d'échecs et le jeu de cartes offrent des rapports frappants qui feraient croire à l'origine commune de ces deux jeux : l'un peint et l'autre sculpté.

Hérodote raconte que les Lydiens, dans un temps de famine, inventèrent la plupart des jeux, entre autres les dés ou tessères. Sophocle, Philostrate, Cicéron et Pausanias font honneur de ces inventions aux Grecs, qui les auraient imaginées pour se distraire de la longueur du siége de Troie; ils désignent spécialement Palamèdes et Pyrrhus comme les inventeurs : « Palamedem et Pyrrhum accepimus castrenses quosdam ludos invenisse, quibus, dum cessarent à gravioribus curis essentque induciæ, a militari labore animum familiariter relaxarent. » (CICERO, *De oratore*, II.) Ces jeux militaires, ou plutôt joués dans les camps (*castrenses*), c'étaient les échecs, suivant quelques commentateurs; c'étaient les dés ou les osselets, suivant quelques autres. Platon dit positivement, dans son dialogue intitulé *Phœdre*, que le dieu égyptien Theuth, qui avait appris aux hommes l'arithmétique, la géométrie et l'astronomie, ne dédaigna pas d'inventer le jeu d'osselets (*tali* ou *calculi*) et le jeu de dés (*alea*).

Or, les dés, ainsi que les osselets, affectaient différentes formes, selon les combinaisons du jeu; ils offraient aussi différentes figures peintes ou sculptées. Saint Cyprien, ou l'auteur anonyme du traité *de Aleatoribus*, accuse l'Esprit du mal d'avoir inspiré l'habile joueur qui fabriqua des dés portant l'image des démons. (« Eruditus... instinctu solius Zabuli... hanc ergo artem ostendit, quam et colendam

Sculpturis cum sua imagine fabricavit. ») Turnèbe, pour expliquer ce passage important, rappelle que l'on voyait sur les dés la représentation plastique du Chien, du Vautour, d'Hercule, de Vénus, etc. « In talis erant aliquibus fortasse numeri, ut Senio ; figuræ, puta Canem, Vulturem, Venerem, Herculem. » Martin Delrio (*Disquis. magic., lib. sex*) prétend aussi que les dés et les osselets portaient des figures et des noms de dieux ou de déesses. Ces noms se trouvent cités plus d'une fois dans les comédies de Plaute, et l'on pourrait établir, par de bonnes autorités, que les tessères, en devenant des plaques d'os ou de bois ornées de signes ou de peintures (*tabulæ sagillatæ*), devaient ressembler beaucoup aux cartes indiennes, peintes également sur des feuilles d'ivoire ou d'écaille, carrées, rondes ou octogones.

Les cartes indiennes, dont plusieurs collections possèdent des échantillons d'une date très-reculée, ne sont qu'une métamorphose ou une imitation du jeu des échecs ; les principales pièces de ce jeu ont été reproduites sur ces cartes, de manière que huit joueurs au lieu de deux sont en présence et se disputent la victoire. Dans le jeu des échecs, il n'y a jamais eu que deux armées de pions, ayant chacune à sa tête un Roi (*Schach*), un Vizir ou général (*Pherz*), dont on a fait depuis une Reine, un Cavalier (*Aspensuar*), un Éléphant (*Phil*), dont on a fait le Fou, et un Dromadaire (*Roch*), dont on a fait la Tour ; dans le jeu de cartes orientales, il y a huit armées, représentées par autant de couleurs ou d'emblèmes, ayant chacune son Roi, son Vizir et son Éléphant, outre diverses figures symboliques qui correspondent à certains coups, à certaines rencontres des cartes numérales. La marche du jeu de cartes et celle du jeu d'échecs diffèrent sans doute, mais il est impossible de ne pas reconnaître que l'un et l'autre jeu ont une analogie frappante (Christie, *Inq. into the ancient greck game*, etc. Lond., 1801, in-4°, fig.), qu'ils offrent tous deux une allégorie du terrible jeu de la guerre, et que les joueurs doivent avoir la prudence et l'habileté d'un chef militaire qui livre bataille pour la défense de son souverain. Au reste, on a souvent signalé la similitude qui existe entre la guerre et le jeu d'échecs ; cette similitude se retrouve aussi dans le jeu de cartes.

Les cartes à jouer, proprement dites, avaient été inventées en Chine, ou plutôt importées de l'Inde, vers 1120 (Ab. Rémusat, *Journ. asiat.*, septembre 1822); elles étaient dès lors en usage chez les Arabes comme dans tout l'Orient ; ces Arabes, ces merveilleux joueurs d'échecs, auraient inventé les cartes, si elles ne l'eussent pas été déjà. Ce fut sans doute à la suite des croisades, que les premiers jeux de cartes pénétrèrent en Europe ; mais on doit présumer qu'ils ne s'y répandirent guère, puisqu'on ne les voit pas mentionnés parmi les jeux de hasard proscrits par les conciles et les synodes ecclésiastiques, ainsi que par les ordonnances des rois. A peine est-il permis de soupçonner que le synode de Worcester, en 1240, a voulu parler des cartes, lorsqu'il défend au clergé d'autoriser le *jeu du roi et de la reine* : « Nec sustineant (clerici) ludos fieri de Rege et Regina. » (Cangius, *Gloss. inf. latinit.*) Le savant Ducange, qui pense que ce pourrait être le jeu de cartes, eût peut-être mieux fait de voir dans ce passage une défense de « jouer au roi et à la reine. » Quoi qu'il en soit, les cartes à jouer étaient, comme les échecs, dans les mains des Arabes et des Sarrasins, quand elles passèrent en Italie avec les traditions, les arts et les usages que l'Occident allait chercher en Orient.

On ne saurait dire si quelque courageux voyageur, tel que Marco Polo ou J. de Mandeville, a rapporté de l'Inde ou de l'Arabie les cartes à jouer originales, que l'Italie, l'Espagne, l'Allemagne et la France s'empressèrent d'accueillir, en les modifiant, et, pour ainsi dire, en se les appropriant. Le jeu d'or (*Des guldin Spiel*), imprimé à Augsbourg par Gunter Zeiner, en 1472, atteste que les cartes avaient cours en Allemagne dès l'année 1300; mais ce n'est pas là un témoignage contemporain authentique, et l'on peut supposer que la vanité germanique, qui s'attribuait alors la découverte de l'imprimerie, au détriment du véritable inventeur, Laurent Coster de Harlem, a voulu s'approprier aussi, sans plus de raison, l'invention des cartes, c'est-à-dire de la gravure sur bois. La plus ancienne mention qu'on ait faite des cartes à jouer, avec date certaine, se trouve dans la chronique inédite de Covelluzzo, qui a vécu avant 1400, et qui eut pour continuateur de sa chronique un de ses descendants, Giovanni de Juzzo de Covelluzzo, auteur d'une histoire de Viterbe, conservée dans les archives de cette ville (Felic. Bussi, *Istor. della citta di Viterbo*. Roma, 1742, in-fol.. p. x et xi). Nicolas de Covelluzzo, témoin oculaire de l'introduction des cartes à jouer dans sa ville natale, a consigné ce fait au folio 28 de sa chronique ms. *Anno* 1379 : *Fu recato in Viterbo el gioco delle carte, che venne de Seracinia, e chiamasi, tra loro,* naïb. Voici enfin un fait, une date incontestable : « En 1379, fut introduit à Viterbe le jeu de cartes qui vient du pays des Sarrasins, et que ceux-ci appellent *naïb.* » Quelles étaient ces cartes? Était-ce le jeu de cartes des Orientaux, tel qu'il s'est conservé dans l'Inde? était-ce un jeu particulier aux Arabes et dérivé du jeu indien? Le chroniqueur ne le dit pas.

Cependant le jeu de cartes arrive de l'Arabie, de Médine, qui était la capitale de la Sarrasinie (*Seracinia*); il arrive à Viterbe, en 1379, avec son nom arabe, et il se répand si rapidement en Europe, que nous le trouvons à Burgos en 1387, à Paris en 1392 et 1397, à Florence en 1393, à Ulm en 1397, et à Milan vers 1400. Mais ce n'étaient déjà plus sans doute les cartes orientales, et elles avaient pris, en passant d'un lieu dans un autre, quelque chose des costumes et des mœurs du pays qui les adoptait. Elles gardèrent toutefois la racine de leur nom arabe, en Italie, où on les appela *naïbi*, et en Espagne, où on les nomme encore *naybes*. *Naïb*, en arabe, signifie *capitaine*, *lieutenant;* il s'agissait donc d'un jeu militaire, comme le jeu des échecs, et nous sommes tentés de reconnaître dans ce premier jeu de cartes les tarots ou tarocs, *tarocchi,* tels qu'ils se sont perpétués dans le midi de l'Europe.

Il faut d'abord rapporter et mettre en présence les autorités qui font mention des cartes à jouer antérieurement au xve siècle.

Jean Ier, roi de Castille, rend une ordonnance en 1387, par laquelle il défend de jouer aux dés, aux *naybes* et aux échecs. (*Recopilacion de las leges*, édit. de 1640, in-fol., p. 395.) On a prétendu qne ce mot *naybes* était une interpolation, parce qu'il ne se trouve pas dans les Ordonnances de Castille, imprimées en 1508, où le texte porte : *Jugar juego de dados ni de tablas a dinero;* mais, pour un recueil d'ordonnances et de lois, on doit toujours préférer la meilleure édition, celle qui a été faite et revue sur les originaux ou sur les copies authentiques des archives du gouvernement. C'est ainsi que l'on consultera de préférence la grande collection des *Ordonnances des rois de France*, au lieu de s'adresser aux éditions partielles et imparfaites qui l'ont précédée.

Dans un compte de l'argentier Poupart, conservé autrefois dans les archives de la Chambre des Comptes de Paris, on lisait, sous l'année 1392 : « Donné à Jacquemin Gringonner, peintre, pour trois jeux de cartes à or et à diverses couleurs, ornés de plusieurs devises, pour porter devant le seigneur roy pour son esbattement, 50 sols parisis. » (P. Menestrier, *Bibl. cur. et instr.* Trévoux, 1714, in-12, t. II.) Il n'y a pas d'amphibologie possible : on peint des jeux de cartes en France l'an 1392. Puis, ces jeux, qui ne semblaient d'abord destinés qu'à l'*ébattement* de Charles VI en démence, sont bientôt si répandus parmi la bourgeoisie et même le peuple de Paris, que le prévôt de Paris, dans une ordonnance du 22 janvier 1397, fait défense aux gens de métier de jouer à la paume, à la boule, aux dés, aux *cartes* et aux quilles, excepté les jours de fête. Et pourtant, vingt-huit ans auparavant, Charles V, dans sa fameuse ordonnance de 1369, qui énumère tous les jeux de hasard en usage alors, n'avait pas parlé des cartes.

Dans la chronique de Jean Morelli, écrite à Florence en 1393, quoique publiée seulement en 1718, le chroniqueur conseille à un jeune homme de ne pas jouer aux jeux de hasard, tels que les dés, mais il lui permet de s'amuser à des jeux d'enfants, tels que les osselets, la toupie, les fers, les *naïbi*. (« Non giuocare a zara nè ad altro giuoco di dadi, fa de' giuocchi che usano i fanciulli, agli aciossi, alla trottola, a' ferri, à' Naïbi. ») Ce sont bien là les cartes à jouer introduites à Viterbe en 1379, sous le nom sarrasin de *naïb*. Ces cartes étaient surtout réservées aux enfants, puisque Philippe-Marie Visconti, qui devint duc de Milan en 1430, aimait beaucoup ce jeu en sa jeunesse (vers 1400), et le préférait aux jeux du palet et du ballon : « Variis ludendi modis ab adolescentia usus est... plerumque eo ludi genere, qui ex imaginibus depictis fit, in quo præcipuè delectatus est. » (Decembrio, *Vita Ph. Mar., vice-comitis.* Milan, 1630, cap. lxi.)

Dans le *Livre rouge* de la ville d Ulm, manuscrit sur vélin conservé aux archives de cette ville, une ordonnance de 1397 fait défense de jouer aux cartes. (Jansen, *Ess. sur l'orig. de la Grav. en bois et en taille-douce.* Paris, 1808, 2 vol. in-8.) Au reste, Heinecken s'autorise d'un passage de l'ancienne chronique d'Ulm, pour avancer que les cartes ont été inventées dans cette ville, qui en fabriquait et en exportait beaucoup, ainsi que plusieurs villes d'Allemagne, au moyen âge.

Tels sont les seuls témoignages avérés qu'on puisse invoquer pour fixer l'époque approximative de l'introduction des cartes à jouer en Europe; quant à ceux qui donneraient à cette introduction une date antérieure, et qui avaient été mis en avant par l'abbé Rive, Zani, Cicognara, Singer, Jansen, etc., la critique est venue détruire la valeur qu'on leur attribuait. Ainsi, les statuts de l'ordre de la Bande, institué par Alphonse XI, roi de Castille, en 1332, ne font pas mention des cartes à jouer, quoiqu'un traducteur du xvie siècle (Guterry) ait cru devoir ajouter ce jeu à ceux que ces statuts interdisaient aux chevaliers, selon les *Epistolas familiares* d'Antonio de Guevara. Ainsi, le *Livre du roy Modus et de la royne Racio*, composé en 1372, ne dit absolument rien des cartes, dans les manuscrits comme dans l'édition primitive de 1486. Ainsi, le traité italien de Sandro di Pipozzo, sur le gouvernement de la famille (*Trattato del governo della famiglia*), bien que composé en 1299, ne nous est parvenu que dans une copie mauscrite du xve siècle, où le copiste aura sans doute ajouté les *naïbi* aux jeux de hasard que condamne l'auteur; ce qui est d'autant plus probable, que Pétrarque, dans son livre : *De remediis utriusque fortunæ*, a énumére tous les jeux usités de son temps, sans citer les cartes. Ainsi, par une interpolation analogue, un autre copiste du xve siècle a introduit les cartes dans le vieux roman de *Renard le Contrefait*, composé vers 1341, en changeant ce vers de l'original :

> Jouent à geux de dez ou de tables.

Ainsi, quand César de Nostredame rapporte, dans son *Histoire de Provence*, imprimée en 1631, que les Provençaux donnaient aux valets du jeu de cartes le nom de *tuchins*, il n'essaye pas même d'en conclure que ce jeu fut contemporain de ces aventuriers qui désolaient le pays en 1361, et dont le nom devint synonyme de bandit, comme on le voit dans une ordonnance de 1387.

Il faut donc, jusqu'à présent du moins, s'arrêter à la chronique de Covelluzzo et à la date de 1379, pour fixer l'époque de l'apparition des cartes à jouer en Europe. Elles y arrivèrent sans doute avec un tel renom d'ancienneté, que, cent cinquante ans plus tard, Pierre Arétin se crut autorisé à leur faire dire : « Nous avons déjà vu tant de choses et traversé un si grand nombre de générations, que le soleil, qui éclaire tous les peuples du monde, ne pourrait nous en remontrer, puisqu'il en sait à peine autant que nos souliers. « A pena il sole... sa quel che sanno fino alle scarpe nostre. » (*Ragionam. nel quale si parla del Gioco.*)

A partir du xve siècle, les cartes à jouer sont répandues par toute l'Europe : on les nomme dans chaque énumération des jeux de hasard ; on les trouve désignées

dans les comptes de l'argenterie des rois et des princes ; les conciles et les synodes les condamnent et les défendent, de même que les ordonnances royales et prévôtales ; les prédicateurs leur font une guerre implacable ; le commerce pourtant ne laisse pas de les multiplier, en perfectionnant les procédés de fabrication ; dans les miniatures des manuscrits, dans les premiers essais de la gravure sur bois et sur cuivre, on voit enfin figurer le jeu de cartes ; les poëtes, les romanciers et les conteurs, n'ont garde de l'oublier dans leurs écrits, et quelle que soit d'ailleurs la fragilité des frivoles instruments de ce jeu, on en a retrouvé, on en conserve plusieurs, peints et gravés, qui appartiennent au commencement du quinzième siècle.

L'existence et la popularité des cartes à cette époque ne peuvent être mises en doute ; nous les voyons, pour ainsi dire, se nationaliser en Italie, en Espagne, en Allemagne et en France ; leurs noms, leurs couleurs, leurs emblèmes, leur nombre et leur forme changent selon le pays, selon le caprice des joueurs ; mais ce sont toujours des cartes à jouer, qu'on les appelle *cartes tarots* ou *cartes françaises* ; ce sont toujours les cartes originaires de l'Orient, venues de Sarrasinie, imitation plus ou moins fidèle de l'antique jeu des échecs.

En Italie, avant l'année 1419, le *naïb* de Viterbe est devenu le *tarocchino*, en passant à Bologne. La maison Fibbia, une des plus anciennes et des plus illustres de cette ville, possède un portrait en pied de Francesco Fibbia, prince de Pise, mort en exil à Bologne, l'an 1419 ; ce prince, qui fut généralissime des troupes polonaises, est représenté tenant à la main un jeu de cartes armoriées, dont quelques-unes sont tombées à ses pieds. Une inscription placée au bas du tableau fait connaître que François Fibbia avait obtenu, des *réformateurs* de Bologne, comme inventeur du tarocchino, le droit de mettre l'écusson de ses armes sur la *reine de bâton*, et celui des armes de sa femme, qui était une Bentivoglio, sur la *reine de deniers ;* ce qui prouve que les couleurs italiennes, *bâtons*, *deniers*, *coupes*, *épées* (*bastoni*, *denari*, *coppe*, *spade*), étaient en usage dès ce temps-là, de même que les couleurs françaises, *carreau, trèfle*, *cœur* et *pique*. (Cicognara, *Mem. spettanti alla stor. della Calcographia*. Prato, 1831, in-8.)

Les cartes (*naïbi*) n'étaient donc pas un jeu d'enfants, du même ordre que le jeu de bille ou de ballon. Saint Bernardin de Sienne et saint Antoine de Florence ne les eussent pas poursuivies avec tant de rigueur, si les enfants seuls avaient été intéressés dans la question, ainsi que de savants critiques l'ont pensé. Le 5 mai 1423, saint Bernardin, debout sur les degrés extérieurs de Saint-Pétrone, parle à la foule assemblée pour l'entendre, fulmine contre les jeux de hasard, et exerce tant d'empire sur son auditoire, que chacun va chercher à l'instant ses cartes, ses dés, ses échecs, et les ayant apportés sur la place même, y met le feu de sa propre main, en présence du chef de la république. « Coram gubernatore hujus reipublicæ *naïbes*, taxillos, tesseras et instrumenta insuper lignea, super quæ avarè irreligiosi ludi fiebant, combust:s esse præcepit. » (*Acta Sanct.*, t. V, p. 281.) L'auto-da-fé des cartes fut si terrible à Sienne, qu'un cartier, ruiné par le sermon de saint Bernardin, vint tout en larmes trouver ce saint et lui dit : « Père, je fabriquais des cartes et je n'avais pas d'autre métier pour vivre ; en m'empêchant de faire mon métier, tu me condamnes à mourir de faim ! — Si tu ne sais que peindre, lui répondit le saint homme, peins cette image ! » Et il lui montra un soleil rayonnant, au centre duquel brillait le monogramme du Christ : I. H. S. Le cartier suivit ce conseil, et s'enrichit bientôt à peindre cette image, que saint Bernardin adopta pour symbole. (Bernini, *Hist. di tutte le heresie*. Venise, 1784, t. IV, p. 157.)

Tous les cartiers italiens cependant ne furent pas réduits à peindre des emblèmes de sainteté : à Bologne, une fresque, exécutée en 1440, représente quatre soldats jouant aux cartes, sans doute au *tarocchino*, inventé par Francesco Fibbia. A Florence, saint Antoine, évêque de cette ville en 1457, n'oublie pas d'anathématiser les cartes et les joueurs de cartes, dans sa Somme théologique, ch. XXIII : *De factoribus et venditoribus alearum et taxillorum et chartarum et naïborum*. La distinction que le saint semble faire des cartes et des *naïbi* donne lieu de croire que c'étaient deux jeux différents, deux espèces de jeux de cartes. Au reste, chaque ville d'Italie fabriquait des cartes, outre celles que l'Allemagne et la Hollande, grâce à l'invention de la gravure sur bois, y importaient en plus grande quantité que les images de saints. Témoin une requête adressée par les cartiers de Venise au sénat de la république : « Ce jourd'hui, 11 octobre 1441 ; comme il paraît que l'art et la fabrication des cartes et des figures imprimées qui se font à Venise, sont tombés dans une décadence totale, et cela à cause de la grande quantité de cartes à jouer et de figures peintes et imprimées qui se font hors de Venise (*le carte de zugar et figure stampide, fatte fuor di Venezia*) ; à quoi on doit remédier, afin que lesdits maîtres, qui forment une association assez nombreuse, soient utilisés de préférence aux étrangers : il soit ordonné et statué, comme lesdits maîtres nous en ont supplié, que désormais, à compter de ce jour, il ne puisse être introduit dans ce territoire aucuns travaux dudit art, imprimés et peints sur toile et sur papier, comme qui dirait cartes à jouer et quelque autre chose que ce soit dudit art, fait au pinceau ou imprimé, sous peine de saisie des objets introduits et de XXX livres 12 sols d'amende. » (Temanza, *Littere pittoriche*, t. V, p. 321.) Il est important de remarquer que cette requête de 1441 parle de cartes *imprimées*, ainsi que de cartes *peintes*.

Ces cartes n'étaient que des *tarocchi*, ou des variétés de tarots, *tarocchino, trappola,* ou autre jeu analogue. On n'a pas encore retrouvé de cartes italiennes de cette époque, *imprimées* et *peintes* (celles qui existent dans la curieuse collection de M. Leber, tarots vénitiens gravés sur bois et peints en or, argent et couleurs, « où sont représentées les quatre grandes monarchies de l'antiquité » avec des devises latines, paraissent être de la fin du XVIe siècle) ;

mais on possède un jeu de cartes gravées au burin, qu'on a voulu attribuer tour à tour à Finiguerra et à Mantegna, et qui sont certainement du temps de ces artistes, qu'elles aient été fabriquées à Padoue, à Venise ou à Florence. On doit supposer que ce jeu de cartes, dont il existe une copie datée de 1485, est imité des premiers tarots italiens. Ces cartes, au nombre de cinquante, numérotées de I à XXXXX, ont 9 pouces 6 à 8 lignes de hauteur, et 3 pouces 7 à 8 lignes de largeur; le dessin en est simple et grandiose à la fois, la gravure fine et harmonieuse, l'impression nette et pâle. Le jeu entier se divise en cinq séries, chacune de dix cartes, et chacune marquée d'une lettre de l'alphabet : E. D. C. B. A. L'abbé Zani pense que ce sont les initiales des couleurs : *Espadone, Denari, Coppe, Bastoni, Atutti.* Voici les noms des cartes tels que les donnent des inscriptions en dialecte vénitien.

E. Misero. I.	D. Caliope. XI.	C. Grammatica. XXI.
E. Fameio. II.	D. Vrania. XII.	C. Loica. XXII.
E. Artixan. III.	D. Terpsicore. XIII.	C. Rhetorica. XXIII.
E. Merchadante. IIII.	D. Erato. XIIII.	C. Geometria. XXIIII.
E. Zintilomo. V.	D. Polimnia. XV.	C. Aritmetica. XXV.
E. Chavalier. VI.	D. Talia. XVI.	C. Mvsicha. XXVI.
E. Doxe. VII.	D. Melpomene. XVII.	C. Poesia. XXVII.
E. Re. VIII.	D. Evterpe XVIII.	C. Philosofia. XXVIII.
E. Imperator. VIIII.	D. Clio. XVIIII.	C. Astrologia. XXVIIII.
E. Papa. X.	D. Apollo. XX.	C. Theologia. XXX.

B. Iliaco. XXXI.	A. Lvna. XXXXI.
B. Chronico. XXXII.	A. Mercvrio. XXXXII.
B. Cosmico. XXXIII.	A. Venvs. XXXXIII.
B. Temperancia. XXXIIII.	A. Sol. XXXXIIII.
B. Prudencia. XXXV.	A. Marte. XXXXV.
B. Forteza. XXXVI.	A. Ivpiter. XXXXVI.
B. Ivsticia. XXXVII.	A. Satvrno. XXXXVII.
B. Charita. XXXVIII.	A. Octava sphera. XXXXVIII.
B. Speranza. XXXVIIII.	A. Primo mobile. XXXXIIII.
B. Fede. XXXX.	A. Prima causa. XXXXX.

Il serait impossible de dire si ce sont là les premiers *tarocchi* ou bien les cartes du *tarocchino ;* cependant ces cartes de Finiguerra ou de Mantegna, connues sous le nom de *cartes de Blandini*, présentent beaucoup d'analogies avec les anciens tarots, dont Raphaël Maffei, dit le Volaterran (*Volaterranus*), contemporain des premiers graveurs florentins, nous a laissé la description dans ses Commentaires, et qui étaient alors « de nouvelle invention, » dit-il, comparativement sans doute à l'origine des cartes à jouer. Du temps de Raphaël Maffei, c'est-à-dire vers 1480, le jeu des tarocchi se composait de quatre séries numérales, de chacune dix cartes, offrant des *deniers*, des *coupes*, des *épées* et des *caducées* (*monetæ, scyphi, gladii, caducei*) en nombre égal au numéro de la carte, et de plus, de vingt-six cartes représentant le Roi, la Reine, le Cavalier, le Voyageur à pied, le Monde, la Justice, l'Ange, le Soleil, la Lune, l'Étoile, le Feu, le Diable, la Mort, la Potence, le Vieillard, la Roue de Fortune, la Tour, l'Amour, le Char, la Tempérance, le Pape, la Papesse, l'Empereur, l'Impératrice, le Minime et le Fou. (VOLATERR. *Commentar., urbanorum octo et triginta libri.* Roma, 1506, in-fol.) Nous croyons retrouver, dans ces vingt-six cartes, seize au moins de celles qui figurent dans le jeu gravé vers 1460, et qui portent les dénominations suivantes : *Re.* VIII (*Rex*), *Ghavalier.* VI (*Eques*), *Merchadante.* IV (*Viator pedestris*), *Cosmico*, XXXIII (*Mundus*), *Ivsticia.* XXXVII (*Justitia*), *Iliaco.* XXXI (*Angelus*), *Sol.* XLIV (*Sol*), *Luna.* XLI (*Luna*), *Octava spera.* XLVIII (*Stella*), *Saturno.* XLVII (*Senex*), *Venus.* XLIII (*Amor*), *Marte.* XLV (*Currus*), *Temperancia.* XXXIV (*Temperantia*). *Papa.* X (*Summus pontifex*), *Imperator.* IX (*Imperator*), *Misero.* I (*Stultus*). N'est-il pas permis de supposer que les cartes numérales : *deniers, coupes, épées* et *caducées* (ou *bâtons*), qui complétaient les *tarocchi* de Volaterran, comme tous les tarots italiens, espagnols et allemands, encore employés aujourd'hui, manquent dans le jeu des cinquante cartes gravées, et devraient en faire nécessairement partie ? On sait d'ailleurs que le nombre des cartes-tarots a varié selon les époques et selon les pays.

On ne peut mettre en doute que les tarots aient eu cours en France bien avant l'invention des cartes du jeu de piquet, lesquelles sont incontestablement françaises d'origine. Mais faut-il reconnaître ces dernières ou bien celles du jeu de tarots, dans le compte de l'argentier Poupart, qui fait mention (en 1392) de « trois jeux de cartes à or et à diverses couleurs, ornés de plusieurs devises ? » Une tradition, sans doute erronée, qui ne remonte pas au delà de la découverte du compte de Poupar, et par conséquent à la fin du dix-septième siècle, veut qu'un de ces trois jeux de cartes soit venu jusqu'à nous. Ce sont les cartes, dites de *Charles VI*, qui ont passé de la bibliothèque de Gaignières, où l'abbé de Longuerue avait vu le jeu complet, dans la Bibliothèque du roi, au cabinet des Estampes, où elles se trouvent aujourd'hui au nombre de dix-sept seulement. Ces cartes célèbres, qui ont servi de base à toutes les dissertations relatives aux cartes à jouer, doivent être considérées comme les plus anciennes qu'on possède dans toutes les collections publiques et particulières de l'Europe.

Ces cartes sont de vrais tarots : peintes avec délicatesse comme des miniatures de manuscrits, sur un fond doré rempli de points qui forment des ornements en creux, elles sont entourées d'une bordure argentée, dans laquelle un pointillage semblable figure un ruban roulé en spirale. C'est bien là sans doute cette *tare*, espèce de gauffrure composée de petits trous piqués et alignés en compartiments, à laquelle les tarots doivent leur nom, et dont les cartes ont jusqu'à nos jours gardé en quelque sorte une empreinte, quand elles sont couvertes par derrière d'arabesques et de dessins imprimés en noir ou en couleurs. On n'a qu'à comparer les *Cartes de Charles VI*, peintes, dorées et *tarées* ou *tarotées*, avec la description des tarots italiens de Volaterran, pour se convaincre que les deux jeux étaient presque identiques, quoique le premier soit incontestablement plus ancien que la description du second. Au reste, les Cartes de Charles VI ne portent pas de numéros ni de devises, comme celles que Gringonner avait faites pour l'*ébattement* de ce pauvre roi en démence ;

mais on ne peut se méprendre sur les sujets qu'elles représentent et qui se retrouvent en partie dans les tarots actuels.

Ces dix-sept cartes, que nous classerons dans l'ordre des tarots de Volaterran, sont : l'Écuyer (*Eques*), la Justice (*Justitia*), le Soleil (*Sol*), la Lune (*Luna*), la Mort (*Mors*), la Potence (*Patibulum*), l'Ermite (*Minimus*), la Fortune (*Rota Fortunæ*), la Maison de Dieu ou la Tour (*Propugnaculum*), l'Amour (*Amor*), le Char (*Currus*), la Tempérance (*Temperantia*), le Pape (*Summus Pontifex*), l'Empereur (*Imperator*), le Fou (*Stultus*), la Force ou la Foi, qui pourrait être la Reine (*Regina*), et le Jugement dernier, dans lequel nous avons hésité à reconnaître l'Ange (*Angelus*). Il ne manquerait alors ici, pour compléter le jeu de Volaterran, que le Roi, le Voyageur ou *Viateur* pédestre, le Monde, l'Etoile, le Feu, le Diable, le Vieillard, la Papesse et l'Impératrice. Parmi ces figures, quelles étaient celles que l'abbé de Longuerue avait vues chez Gaignières, et qu'il désignait sous le titre des « quatre Monarchies qui combattaient les unes contre les autres, » et qui, selon lui, auraient donné naissance aux quatre couleurs? (*Longueruana*. Berlin, 1754, in-12, p. 84.)

Ces cartes, hautes de 18 centimètres et larges de 9 environ, y compris la bordure, sont peintes à la détrempe sur carton épais d'un millimètre. La composition en est ingénieuse et parfois savante, le dessin correct et plein de caractère, l'enluminure éclatante et rehaussée d'or et d'argent. Les sujets de ces dix-sept cartes méritent d'être décrits rapidement :

Le *Fou*, coiffé du bonnet à oreilles d'âne et portant une sorte de collet *déchiqueté* ou dentelé tout autour, tient un collier à gros grains, tandis que quatre enfants ramassent des pierres pour les lui jeter ; l'*Écuyer*, les cheveux relevés en touffe sur la nuque, vêtu d'un justaucorps rembourré, à manches bouffantes, en étoffe brochée d'or, et de chausses collantes en laine rouge, est appuyé d'une main sur un écu sans armoiries et tient de l'autre main une épée nue ; l'*Empereur*, couvert d'une armure d'argent, le front ceint d'un diadème fleurdelisé, est sur un trône, avec un globe dans la main gauche et dans la droite un sceptre terminé par une fleur de lis en fer de lance; le *Pape*, la tiare en tête, l'Évangile et les clefs de saint Pierre en main, siége entre deux cardinaux ; l'*Amour* est représenté par trois couples d'amants qui se parlent et qui s'embrassent, pendant que deux amours leur lancent des flèches, du haut d'un nuage : les coiffures des femmes et les costumes des hommes, dans cette peinture, sont d'autant plus remarquables, qu'ils offrent les diverses modes de la cour de Charles VI, le *hennin* ou bonnet à cornes, introduit en France par Isabeau de Bavière, la coiffe d'orfévrerie, le *surcot* à manches ouvertes et pendantes, la ceinture dorée, etc.; la *Fortune*, la tête entourée d'une auréole octogone, est debout sur une roue, à travers laquelle on voit un paysage ; la *Tempérance* vide une bouteille d'eau dans une bouteille de vin ; la *Force* tient le fût d'une colonne qui se brise ; la *Lune*, ou plutôt le croissant, est représentée au-dessus de deux astrologues, en robes longues fourrées, qui mesurent au compas les conjonctions des planètes ; le *Soleil* éclaire une femme qui, la chevelure éparse en signe de virginité, file sa quenouille au milieu d'une prairie ; le *Char*, traîné par deux chevaux qui galopent, porte en triomphe un capitaine armé de toutes pièces, mais coiffé d'une toque, au lieu de casque ; l'*Ermite* ou le moine, vieillard à grande barbe, avec un froc à capuchon, élève en l'air un sablier ; la *Potence* supporte un joueur pendu par un seul pied, et tenant encore un sac d'argent ou de billes dans chaque main ; la *Mort*, montée sur un cheval gris au poil hérissé, renverse sous sa faux rois, papes, évêques et autres grands de la terre, comme dans les images de la *Danse Macabre;* la *Maison de Dieu* semble à demi dévorée par les flammes ; enfin le *Jugement dernier* nous montre les morts ressuscitant et sortant du sépulcre aux sons des trompettes de l'Éternité.

Les Cartes de Charles VI faisaient donc partie de l'ancien jeu de tarots, puisque nous les reconnaissons encore dans les tarots actuels, qui comprennent, outre les seize figures de notre jeu de piquet, avec les emblèmes : *épées*, *coupes*, *deniers*, *bâtons*, quarante cartes numérales portant ces emblèmes, au lieu des couleurs : *pique*, *cœur*, *trèfle*, *carreau*, et vingt-deux cartes numérotées, dites *atouts* (*à tutti*), représentant : I. le Bateleur, II. Junon, III. l'Impératrice, IV. l'Empereur, V. Jupiter, VI. l'Amoureux, VII. le Chariot, VIII. la Justice, IX. l'Ermite, X. la Roue de Fortune, XI. la Force, XII. le Pendu, XIII. la Mort, XIV. la Tempérance, XV. le Diable, XVI. la Maison de Dieu, XVII. les Étoiles, XVIII. la Lune, XIX. le Soleil, XX. le Jugement, XXI. la Fin du monde, et XXII. le Fou, lequel ne porte pas toujours son numéro d'ordre. Ainsi, l'on ne doit pas chercher dans les Cartes de Charles VI l'origine de nos cartes françaises, de ces cartes *à devises* que Jacquemin Gringonner peignait pour le roi en 1393, de ces cartes également allégoriques, mais moins bizarres et plus chevaleresques, qui ne tardèrent pas à remplacer les tarots italiens en France.

Les tarots, c'est-à-dire les atouts (*à tutti*) de ce jeu, offrant une représentation philosophique de la vie au point de vue chrétien, ne plurent pas sans doute à la cour de Charles VI et de son successeur, cour frivole et corrompue, où, malgré le tumulte des émeutes et les cruels déchirements des discordes civiles, l'on ne s'occupait que de plaisir, de fêtes, de mascarades et de tournois, sous l'influence de la chevalerie galante et voluptueuse. Dans cette cour brillante et raffinée, qui cherchait à s'étourdir sur la gravité des événements politiques, et qui croyait étouffer, par le bruit joyeux des instruments, des danses et des chansons, les cris féroces de la populace des halles, on se souciait peu assurément de jouer avec des cartes parmi lesquelles on voyait passer le *Soleil* et la Parque, le *Pendu*, le *Diable*, la *Mort*, la *Mort* surtout ! la *Maison de Dieu*, le *Jugement dernier;* c'était bien assez de rencontrer ces allégories lugubres sur les vitraux peints et dans les sculptures des églises, dans les miniatures des livres d'heures, dans les sermons des prédicateurs, dans les écrits des poëtes moraux et des écrivains religieux, sans avoir

encore sous les yeux les mêmes enseignements figurés, les mêmes images sinistres et menaçantes, au milieu d'un jeu inventé pour distraire et récréer l'esprit. Nous pensons que si les tarots servirent de passe-temps au pauvre roi Charles pendant ses tristes années de folie sombre et furieuse, ils n'eurent jamais beaucoup de vogue à l'hôtel Barbette, dans les orgies de la reine Isabeau de Bavière ; au château de Vincestre (Bicêtre), dans les réunions littéraires du duc de Berry ; à l'hôtel du Petit-Musc, dans les joutes et pas d'armes du duc de Bourbon ; au *séjour d'Orléans*, et dans les hôtels des autres princes et de leurs favoris, qui ne songeaient qu'à *s'ébattre* et à folâtrer, tandis que la guerre, la famine et la peste s'emparaient du royaume.

En revanche, les tarots ne manquèrent pas de frapper vivement l'imagination naïve et mélancolique des bonnes gens de Paris : pour eux, tout préparés à l'allégorie mystique et religieuse, ce fut le jeu de la Vie ou de la Mort ; l'idée morale de l'inventeur se trouva tout à coup comprise, expliquée et commentée. Ce jeu représentait l'Homme dans les différents états que la naissance lui donne et dans les conditions diverses où la nature le place : ici, le *Fou* et l'*Amoureux;* là, le *Pape* et l'*Empereur*. L'Homme, quel que fût son rang social, devait fuir le *Diable*, écouter la religion (l'*Ermite*) et s'attacher aux vertus : la *Force*, la *Justice* et la *Tempérance*, en poursuivant la *Fortune*, car, un jour ou l'autre, la *Mort* viendrait, la Mort qui *saisit le vif* sur une potence (le *Pendu*) comme sur un *Char* de triomphe, la Mort qui amène le *Jugement* des âmes et qui ouvre aux justes la *Maison de Dieu*. Ce fut peut-être là l'origine da la fameuse Danse Macabre, cette terrible et philosophique *moralité* qui était d'abord un poëme, une allégorie en prose ou en vers, et qui devint bientôt un spectacle pieux, une représentation scénique, accompagnée de musique et de danse, avant de fournir des images et des emblèmes à tous les arts plastiques. Selon Fabricius (*Bibl. lat. med. et inf. latinitatis*, Hamb., 1736, 6 vol. in-8°, t. V, p. 2), la première Danse des Morts, que la peinture se chargea de reproduire, fut exécutée à Minden en Westphalie, l'an 1383 : elle était donc contemporaine des premières cartes à jouer ou tarots. Selon le *Journal d'un Bourgeois de Paris*, *sous le règne de Charles VI*, la Danse Macabre fut jouée ou peinte au cimetière des Innocents à Paris en 1424. Depuis cette époque, par toute l'Europe, chaque cimetière, chaque église, chaque couvent voulut avoir sa Danse des Morts en peinture, en sculpture, en tapisserie. Ce sujet, funèbre et burlesque à la fois, avec lequel s'étaient familiarisés les yeux et les esprits de la foule, épouvantait les grands et les riches, consolait et divertissait les pauvres : les artistes en tout genre ne cessaient donc de le reproduire sous toutes les formes et à tout propos ; on le retrouvait jusque dans la ciselure des bijoux de femme ; on le retrouvait bien dans le jeu de cartes? Les cartes à jouer et les Danses des Morts furent certainement mêlées à l'invention de la xilographie.

Il nous reste les débris de deux anciens jeux de cartes gravées en bois ; ce ne sont plus des tarots sarrasins ou italiens, mais des cartes françaises, essentiellement françaises, qui appartiennent au règne de Charles VII, et qui, par conséquent, pourraient bien être du même temps que le *Saint-Christophe* de 1423. Ces deux débris, ou planches de cartes, ont été découverts, comme la plupart des cartes anciennes, dans des reliures de livres. La première de ces planches se conserve dans la collection de M. d'Henneville ; la seconde, dans le cabinet des Estampes, à la Bibliothèque du roi. La planche de M. d'Henneville contient dix-huit cartes à figures, six entières et douze tronquées, sans noms et sans devises : le roi, la reine et le valet de *cœur*, le roi, la reine et le valet de *croissant* sont intacts; mais on n'a que les bustes des figures du *trèfle* et du *pique*, ainsi que la partie inférieure de six autres figures qui ne correspondent pas à ces dernières, et qui portaient sans doute d'autres couleurs. Il y a dans ce jeu, d'invention française, quelques traces de son origine sarrasine, qui nous reportent toujours aux *naïb* de Viterbe. Ainsi, le *croissant* des musulmans remplace le *carreau;* le *trèfle* est figuré à la façon arabe ou moresque, c'est-à-dire quadrilatère, à quatre pans égaux ; le roi de *cœur* est un roi sauvage couvert de poil, à l'instar d'un singe, appuyé sur un bâton noueux, qui rappelle les *bastoni* des tarots ; la reine de *cœur* est également couverte de poil, une torche à la main ; le valet de *trèfle*, qui mériterait d'escorter le roi et la dame de *cœur*, est aussi velu qu'eux et porte un bâton noueux sur l'épaule; on voit, en outre, les jambes d'un autre personnage velu, parmi celles que le couteau du relieur a séparées de leurs corps respectifs. Cependant on ne peut douter que ce jeu ait été imaginé ou du moins fabriqué en France. Non-seulement le valet de *croissant* offre le nom du cartier, F. Clerc, dans une banderole qu'il déroule, mais encore les costumes des personnages sont tout à fait identiques avec ceux des seigneurs, des dames et des *domestiques* ou *varlets* de la cour de Charles VII, et leurs couronnes sont ornées de fleurs de lis.

La reine de *croissant* est habillée, par exemple, comme l'étaient Marie d'Anjou, femme de Charles VII, et Gérarde Gassinel, sa maîtresse, dans les portraits authentiques que nous avons d'elles : sa coiffure consiste en une pièce d'étoffe fixée dans les cheveux sous un diadème et flottant autour du cou ; la robe de dessous, lacée sur la poitrine, tombe jusqu'aux pieds, tandis que la robe de dessus, ouverte au corsage et garnie de fourrures, est relevée à la hauteur du genou et traîne en queue sur les talons : c'était la mode de relever ainsi, de *rebrasser* sa robe par devant. La chevelure tombante, les manches justes, la ceinture d'orfévrerie, caractérisent également les portraits indiqués et les figures des reines du jeu de cartes. Quant aux figures de rois, le roi sauvage excepté, on les reconnaîtrait de même dans les portraits de Charles VII et des seigneurs de sa cour : il y a le chapeau de velours surmonté de la couronne fleurdelisée, la robe entr'ouverte par devant et fourrée d'hermine ou de *menu-vair*, le pourpoint serré et les chausses collantes sous cette houppelande. Enfin les valets ressemblent à des pages, à des sergents d'armes de ce temps-là : le valet

de *cœur*, qui marche, le poing sur la hanche, une torche à la main, est surtout remarquable par sa toque à *plumail*, par sa casaque longue, par son air solennel; le valet de *croissant*, vêtu de court, au contraire, porte lestement son pourpoint et ses grègues. Du reste, pas d'armoiries, pas de couleurs mi-parties, pas de broderies sur les vêtements, comme c'était l'usage autorisé par les lois somptuaires, sous les règnes de Charles VI et de Charles VII.

Faut-il, dans les figures de ce singulier jeu de cartes, chercher des personnages réels, des allusions historiques? Faut-il donner un sens à ce *croissant*, qui doit plus tard se changer en *carreau?* Faut-il se rendre compte de l'invasion de ce roi et de cette reine sauvages, de ces valets velus, parmi les rois, les reines et les valets vêtus à la mode du temps de Charles XII? N'est-ce pas une mascarade de cour? N'est-ce point un souvenir du terrible ballet des Ardents?

Le 29 janvier 1392, il y eut bal et gala à l'hôtel de la reine Blanche à Paris, en l'honneur du mariage d'un chevalier de Vermandois avec une des demoiselles de la reine. Le roi Charles VI venait à peine d'être guéri de sa *frénésie*. Un de ses favoris, Hugonin de Janzay, inventa un divertissement, auquel devaient prendre part le roi et cinq gentilshommes : c'était une *momerie* « d'hommes sauvages, enchaisnez, tout veluz, et estoient leurs habillements propices au corps, veluz, faitz de lin ou d'estoupes attachez à poix résine et engraissez aulcunement pour mieux reluire. » (Juvénal des Ursins.) Froissart, témoin oculaire de cette fête, dit que les six auteurs du ballet, Charles VI, Hugonin de Janzay, le comte de Jouy, Charles de Poitiers, le bâtard de Foix et le jeune Nantouillet, furent cousus dans des cottes de toile sursemées de poix et « couvertes de délié lin, en forme et couleur de cheveux. » Ils entrèrent dans la salle de danse en poussant des hurlements et en agitant leurs chaînes. On ne savait pas quels étaient ces masques. Le duc d'Orléans, frère du roi, voulut le découvrir, et « il approcha la torche que l'un de ses valets tenoit devant lui, si près de lui, que la chaleur du feu entra au lin. » Le roi, par bonheur, s'était séparé de ses compagnons et ne fut pas atteint par les flammes. Ceux-ci furent brûlés, à l'exception d'un seul qui alla se jeter dans une cuve pleine d'eau, et « le bâtard de Foix qui, tout ardoit, crioit à hauts cris : Sauvez le roi! » Charles VI, échappé au péril, retomba dans sa démence.

Ce ballet des Ardents avait laissé une profonde impression dans tous les esprits, tellement que, soixante-dix ans après, un graveur allemand, le Maître de 1466, choisissait ce sujet pour le représenter en estampe. N'est-il pas possible qu'un graveur de cartes ait imaginé d'introduire le même sujet dans un jeu qui se modifiait alors au caprice de l'artiste? Le fait historique était sans doute déjà plus ou moins altéré par les haines et les passions des contemporains. Ainsi, on avait accusé la reine Isabeau de Bavière de s'être associée à l'infernale invention de cette mascarade, pour se débarrasser du roi; ainsi, on avait accusé le duc d'Orléans d'avoir exprès mis le feu aux vêtements de ces hommes sauvages, entre lesquels il savait que le roi jouait un rôle. Voilà comment l'auteur du jeu de cartes, adoptant la première de ces accusations, a pu faire figurer la reine de *cœur* en costume de femme sauvage, une torche à la main. Ce système d'interprétation donnerait lieu à de longs développements. Il suffit de rappeler ici l'expression de *momon* (mascarade) qui s'est conservée dans le jeu de lansquenet, et qui paraît se rapporter à d'anciennes cartes commémoratives du *momon* ou ballet des Ardents.

Le second jeu de cartes, que l'on doit faire remonter à la même époque, a beaucoup plus de similitude avec nos cartes actuelles, par le caractère et le costume des figures, sinon par les noms ou les devises des personnages. Ce sont dix cartes gravées en bois et coloriées au patron sur une seule feuille : roi, reine et valet de *trèfle*, roi et reine de *carreau*, roi, reine et valet de *pique*, roi et reine de *cœur*. Voici les inscriptions que portent ces figures, dans l'ordre où elles sont placées sur deux rangs, en commençant par le haut, à gauche : valet de *trèfle*, Rolan; roi de *trèfle*, Sant Soci; reine de *trèfle*, Tromperie; roi de *carreau*, Coursube; reine de *carreau*, En toy te fie; valet de *pique*, Emrde ou [n] e tarde; reine de *pique*, Leauté doit ou ie aute dul; roi de *pique*, Apollin; reine de *cœur*, la foy et perdu; roi de *cœur*, légende coupée. Ce sont bien là, moins les noms, les figures de notre jeu de piquet, les rois portant des sceptres, les reines tenant des fleurs; on reconnaît encore dans nos cartes, après plus de quatre siècles, la physionomie originaire de ces mêmes figures, les couleurs héraldiques, les emblèmes de leurs habits mi-partis et bariolés, selon les règles du blason et les usages de la chevalerie. On croirait voir, dans ces cartes du quatorzième siècle, défiler le cortége de Charles VII, lorsque, retiré en sa bonne ville de Bourges avec ses favoris et ses maîtresses, il perdait si gaiement son royaume à demi conquis par les Anglais. On n'a qu'à feuilleter les recueils de costumes, et surtout la collection de Gaignières, à la Bibliothèque du Roi, pour y retrouver en quelque sorte les véritables portraits d'après lesquels les cartes ont été dessinées et peintes.

C'est à Bourges, c'est dans un château du Berry ou de la Touraine, que ce jeu de cartes, le vrai jeu de piquet, le jeu de cartes françaises. fut inventé par quelque courtisan, par le brave Lahire, suivant la tradition, pour servir de passe-temps à Charles VII. Les tarots italiens existaient depuis longtemps : d'autres cartes avaient été faites à Paris pour la cour de Carles VI; mais on en composa de nouvelles qui furent adoptées à la cour du *roi de Bourges*, et qui reçurent bientôt la sanction de l'usage par toute la France. Quel fut l'inventeur ou le restaurateur du jeu de cartes? Serait-ce, comme on l'a tant de fois répété, Étienne Vignoles, dit *Lahire*, qui avait toujours le *pot* en tête et la lance au poing, pour courir sus aux Anglais, qui défendit si vaillamment la couronne de son maître, et qui, après une vie usée sur les champs de bataille, mourut de ses blessures en 1442? A coup sûr, l'inventeur des cartes françaises fut un chevalier accompli, ou du moins un *gentil*

esprit, passionné pour les mœurs et les lois de la chevalerie. L'examen de ces cartes et leur comparaison avec les tarots italiens nous permettent de conjecturer que l'auteur du jeu avait en vue de figurer l'institution de la chevalerie, et même de perpétuer la mémoire de quelque cérémonie chevaleresque, telle que le Vœu du paon, la Création des chevaliers, etc.

Ces cartes, il faut le constater d'abord, gardent quelque chose de l'origine *sarrasinoise*, notamment les noms de *Coursube*, de *Sans-Souci* et d'*Apollin*. Dans les vieux romans, dans nos épopées des douze pairs de Charlemagne, *Apollin* (ou Apollon) est une idole par laquelle jurent les Sarrasins; *Goursube*, ou *Corsube*, est un chevalier de Cordoue (*Corsuba*), dont la renommée fait souvent pâlir les chrétiens : bien plus, un orientaliste ingénieux a pensé que *Coursube* pouvait bien être une corruption de *Corsube* ou Cosroès, nom générique des rois de Perse. Quant à *Sans-Souci* ou *Cent-Soucis*, qui ressemble fort à un de ces sobriquets sous lesquels les écuyers se faisaient connaître avant d'être aptes à recevoir l'ordre de chevalerie, nous sommes frappé des inductions qu'on tirerait de ce passage de Breitkopf, écrit bien antérieurement à la découverte de ces cartes qu'il a l'air de concerner : « Il y a encore une plus grande vraisemblance de la dérivation arabe du mot *naïbi* et *naïpes*, quand on compare le jeu de cartes avec celui des échecs, qui, probablement, nous a été apporté par les Arabes; le nom de *Ssed-Renge*, CENT-SOUCIS, que les Arabes ont donné à ce jeu, est une expression aussi orientale que *naïpes*. » (*Versuch den Ursprung der Spielkarten*... Leipsig, 1784, in-4.) Cette analogie du nom arabe du jeu des échecs avec le nom du roi de *trèfle* est vraiment remarquable, et il est difficile de l'attribuer au hasard seul : on peut supposer que l'inventeur de ces cartes françaises s'est souvenu des dénominations arabes du jeu de tarots, et en a fait usage sans se rendre bien compte de leur application. C'est sans doute encore par une semblable réminiscence des tarocchi sarrasins ou italiens, que la reine de *trèfle* a été nommée *Tromperie*. Ce nom a tout l'air d'une traduction du nom même de ce jeu primitif, appelé *trappola* en Italie, c'est-à-dire *attrape*. (DE MURR, *Journal zur Kunstgeschichte*, t. II, p. 200.) Les cartes de *trappola*, figurées dans les ouvrages de Breitkopf et de Singer, ont d'ailleurs beaucoup de rapport avec ces cartes françaises, qui méritent de recevoir la désignation de *Cartes de Charles VII*. Le personnage de *Roland*, de ce grand paladin qui périt à Roncevaux en combattant les Sarrasins, semble placé là comme pour opposer les glorieux souvenirs des légendes du règne de Charlemagne à la domination des rois mécréants *Coursube*, *Apollin* et *Ssed-Renge* ou *Cent-Soucis*. Enfin les costumes longs de ces rois ont conservé quelque chose d'oriental, et les reines respirent des fleurs, roses, œillets ou grenades, comme si elles étaient encore dans un sérail de la Perse ou de l'Andalousie.

Ces cartes franco-sarrasines s'étaient donc introduites à la cour de Charles VII, et les compagnons de plaisir et de fête, qui aidaient ce prince indolent et voluptueux à se consoler de l'abaissement de la royauté, attachaient sans doute un sens qui nous échappe aux couleurs, aux figures et aux devises de leur jeu favori : *Apollin* ou Apollon était peut-être le roi Charles lui-même; la reine, nommée *La foi est perdue*, représentait sa femme, Marie d'Anjou, sinon une de ses maîtresses, Gérarde Gassinel, Agnès Sorel, etc.; le roi *Sans-Souci* semble avoir trait à l'argentier Jacques Cœur, qui fut presque égal en puissance à son maître, et qui avait sur lui la supériorité de la richesse; le roi *Coursube* devait être considéré comme le roi anglais, Henri VI, l'usurpateur du royaume de France; *Roland* personnifiait quelqu'un des capitaines de Charles VII, le connétable Artus de Richemont, Dunois, bâtard d'Orléans, Poton de Xaintrailles, Lahire, etc.; la reine *Tromperie* rappelait la marâtre Isabeau de Bavière, qui sacrifia son mari, son fils, sa famille, à l'Angleterre; la reine *En toi te fie* pouvait bien faire allusion à Jeanne d'Arc; en un mot, le voile qui couvre l'allégorie de ces cartes ne paraît pas, au premier aspect, impénétrable, et il ne faudrait plus qu'un heureux hasard pour le lever tout à fait.

Ce qui est constant et indubitable dès à présent, c'est la date, c'est l'origine de ce jeu de cartes, devenu français, de sarrasin qu'il était, sous le règne de Charles VII. Le P. Menestrier et le P. Daniel ont recueilli la vieille tradition qui attribuait à Lahire l'invention des cartes à jouer. Ne pourrait-on pas, avec plus de vraisemblance, faire honneur de cette invention à un de ses contemporains, à un de ses amis, à cet Étienne Chevalier, secrétaire et trésorier du roi, connu par son talent et sa passion pour les devises? Jacques Cœur, qui avait de continuelles relations de commerce avec l'Orient, puisqu'il fut accusé dans son procès d'avoir « envoyé des armures aux Sarrasins, » importa sans doute en France et à la cour le jeu de cartes asiatiques, et Chevalier se sera ensuite amusé à le mettre en devises, ou, comme on le disait alors, à le *moraliser*. Dans l'Inde, dans la Perse, c'était le jeu du *Vizir* ou de la guerre: Etienne Chevalier en fit le jeu du *Chevalier* ou de la chevalerie; il y transporta d'abord ses armoiries, c'est-à-dire la licorne qui figure dans plusieurs anciens jeux de cartes, notamment dans celui que Stukeley découvrit sous la reliure d'un vieux livre, et que Singer a fait graver; il n'oublia pas non plus les armes parlantes de Jacques Cœur, en remplaçant les *coupes* par les *cœurs*; il laissa les *trèfles* simuler les fleurs du sureau héraldique de sa dame Agnès Surel ou Sorel; il changea les *deniers* en *carreaux*, et les *épées* en *piques*, pour faire honneur aux deux frères Jean et Gaspard Bureau, grands-maîtres de l'artillerie de France. En outre, les figures avaient probablement la ressemblance des personnages qu'elles représentaient, et de plus elles portaient les couleurs d'armes ou la *livrée* et les devises de ces personnages.

Les devises, les couleurs et les emblèmes furent en grande vogue à la cour de Charles VII; c'est à cette époque que Sicile, héraut d'armes du roi Alphonse d'Aragon, rédigea son célèbre *Blason des couleurs*, où l'on apprend que l'or

ou le jaune signifiait *richesse;* le rouge, *supériorité;* le noir, *simplicité;* le vert, *joie;* le pourpre, *abondance;* l'argent ou le blanc, *pureté*. Ces mêmes couleurs étaient quelquefois expliquées d'une autre façon, et leur symbolisme varia complètement au seizième siècle. L'art du blason, qui réglait l'ordonnance des couleurs ou livrées, faisait entrer aussi dans ces attributions les emblèmes et les devises, langage mystique et sacramentel à l'usage des nobles et *vertueux*.

Les pièces des armoiries n'étaient que des emblèmes; les devises servaient à l'interprétation de ces emblèmes. Sous le règne de Charles VII, tout fut emblématisé, moralisé, allégorisé. C'était une mode qui s'étendait aux choses les moins susceptibles de la prendre. La peinture et la sculpture, la poésie et la science, la religion et la morale, ne parlaient aux esprits et aux yeux, que par des images. Le plus habile emblématiste de ce temps-là, Étienne Chevalier, à qui l'on peut sans injure attribuer l'invention des cartes françaises, avait voulu laisser à la postérité un souvenir de ses *plaisantes imaginations;* il s'était fait peindre avec un rouleau sortant de sa bouche, sur lequel était figurée en rébus cette devise à l'honneur de sa *bonne* dame Agnès Sorel : *Tant elle vaut celle pour qui je meurs d'amour*. Il avait fait sculpter, au-dessus des portes de sa maison de Paris, cette autre devise en anagramme, pour faire sa cour à la fois au roi et à la favorite : *Rien sur L n'a regard*. (D. GODEFROY. *Hist. de Charles VII*. Par., 1661, in-fol., p. 886.) Certes, Etienne Chevalier, qui se permettait ces jeux de galanterie, malgré la gravité de ses fonctions de maître des comptes et de trésorier de France, était bien capable d'introduire les *dames ou reines* dans les cartes à jouer, en place des *vizirs* orientaux et des *chevaliers* italiens, qui figuraient seuls originairement à côté des *rois* et des *varlets*.

Un petit Traité de chevalerie, composé par un anonyme vers 1400, et imprimé plus tard à la suite du *Livre des Echez* que Jean de Vignay, hospitalier de l'ordre de Saint-Jacques-du-Haut-Pas, avait traduit du latin de Jacques de Cessoles, à la requête du roi Jean; ce traité qui « consonne fort à la matière précédente du jeu des échecs, » nous donne le sens de quelques-uns des symboles du jeu de cartes, considéré comme jeu de la guerre ou de la chevalerie. L'édition de Verard, sans date, in-4° de 102. ff. goth., dans laquelle se trouve ce traité commençant au verso du feuillet 58, offre d'ailleurs, du moins en certains exemplaires sur vélin, plusieurs miniatures où l'on croirait voir apparaître les personnages des anciens jeux de cartes. Le traité moralisé est précédé d'une espèce de mise en scène qui nous montre un vieux chevalier devenu ermite et un jeune écuyer impatient de devenir chevalier. Le chevalier ermite, après avoir « longuement maintenu l'ordre de chevalerie, » a laissé ses héritages et ses enfants, pour se retirer dans un bois sauvage où il passe son temps à adorer Dieu. Sur ces entrefaites, un roi « moult saige et noble et plein de bonne coustumes, » veut tenir cour plénière et y convoque les nobles. Un écuyer, en se rendant à cet appel avec l'intention de se faire recevoir chevalier, s'endort sur son cheval et s'éveille chez l'ermite. Celui-ci l'accueille avec bonté et lui donne un livre « où il lisoit souvent. » — « Vous le monstrerez, lui dit-il, à tous ceux qui voudront estre faits chevaliers, et le garderez chierement si vous aimez l'ordre de la chevalerie. » C'est dans ce livre qu'on rencontre une foule de sentences et d'allégories qui semblent *moraliser* le jeu des cartes et le jeu des échecs : « Office de chevalerie est maintenir et deffendre la saincte Foy catholique contre les mécréans (*Coursube* et *Apollin*). Chevalier, qui a foy et n'use de foy et est contraire à ceux qui maintiennent foy, il faict contre soy mesme... Si tu veux trouver noblesse de courage, demande-la à Foy, Espérance, Charité, Justice, Force, Attrempance, Loyauté (*En toi te fie* et *Leauté doit*) et les autres vertus, car en elles ayant noblesse de courage, par icelles se deffend le noble courage de chevalerie, de Mauvaistié et de Tricherie (*La Foi est perdue* et *Tromperie*) et des ennemis de chevalerie... Luxure et Chasteté se combattent l'une contre l'autre; Chasteté ou Force guerroie et surmonte Luxure... Chevalier est par avance tempté à encliner son courage à Avanie qui est mère de Mauvaistié et de Déloyauté et de Traison... » Le livre de l'ermite donne plus loin la *signifiance* des armes du chevalier, dans lesquelles on pourrait reconnaître les quatre couleurs des cartes françaises : « A chevalerie est donnée espée (*trèfle*), qui est faicte en semblance de croix... Tout ainsi doit chevalier vaincre et destruire les ennemys de la Croix, par l'espée. » — « A chevalier est donnée lance (*pique*), pour signifier vérité, car vérité est chose droite tout ainsi comme une lance, et vérité doit aller pardevers fausseté, et le fer de la lance signifie la force que vérité a pardessus fausseté. » — « Bannière (*carreau*) est donnée à roy et à prince et à baron et à chevalier; bannière qui a pardessous soy plusieurs chevaliers, a signifiance que tout bon chevalier et loyal doit maintenir l'honneur de son seigneur et de sa terre. » — « Escu (*cœur*) est donné au chevalier, car, ainsi comme le chevalier met son escu entre soy et son ennemy, aussi le chevalier est moyen entre le prince et le peuple. » Les couleurs *trèfle*, *pique*, *carreau* et *cœur* représentaient donc l'épée, la lance, la bannière et l'écu, que prenait l'écuyer lorsqu'il était admis dans l'ordre de chevalerie. Enfin, si Jacques de Cessoles est parvenu, dans son traité célèbre, à *moraliser* l'antique jeu des échecs par la chevalerie, on n'aurait pas plus de peine à retrouver dans cet autre vieux livre de chevalerie les origines des Cartes de Charles VII.

Ces cartes, qui portent tous les caractères du règne de Charles VII, et surtout les costumes armoriés ou livrées en usage à la cour de ce prince dans les fêtes, les tournois et les cérémonies publiques, doivent être regardées comme les premiers essais de la gravure sur bois et de l'impression xilographique en France. Elles ont été certainement exécutées entre les années 1420 et 1440, c'est-à-dire vers la même époque que le *Saint-Christophe* allemand ou néerlandais de 1423 et avant la plupart des productions de la xilographie, telles que *Speculum humanæ salvationis*, *Ars*

moriendi, *Biblia pauperum*, etc. Les cartes à jouer avec devises avaient, en quelque sorte, servi de prélude à l'imprimerie en planches de bois gravées, invention bien antérieure à l'imprimerie en lettres mobiles.

Les cartes à jouer étaient déjà tellement répandues au milieu du XIVe siècle, qu'on peut assurer qu'elles avaient été multipliées par des procédés économiques de gravure et d'impression par toute l'Europe. Ainsi, trois jeux de tarots « à or et à diverses couleurs, » peints pour le roi de France en 1392, étaient payés, à Jacquemin Gringonner, 56 sols parisis, c'est-à-dire 170 francs, selon l'évaluation actuelle; un seul jeu de tarots, admirablement peint par Marziano, secrétaire du duc de Milan, vers 1415, avait coûté 1500 écus d'or (Decemb. *Hist. Ph.-M. Vice-comitis*, cap. LXI), environ 15,000 francs de notre monnaie; mais, quelques années plus tard, en 1454, un jeu de cartes, destiné aussi à un prince, à un dauphin de France, ne coûtait plus que cinq sous tournois, qui vaudraient à présent 14 à 15 francs. Dans l'intervalle de 1392 à 1454, on avait donc trouvé le moyen de fabriquer les cartes à bon marché, et d'en faire une marchandise que les merciers vendaient avec les épingles employées en guise de jetons de cuivre ou d'argent. Nous trouvons dans les comptes de l'argentier de la reine Marie d'Anjou, conservés aux Archives du royaume, les articles suivants : « Du premier octobre 1454, à Guillaume Bouchier, marchand de Chinon, deux jeux de quartes et 200 espingles délivrez à monsieur Charles de France, pour jouer et soy esbattre, 5 sols tournois. » Et peu de temps après : « A Guyon, mercier, demeurant à Saint-Aignan, pour trois paires de quartes à jouer, 5 sols tournois. » Et plus loin : « Pour madame Magdelaine de France, deux jeux de quartes et un millier d'épingles pour jouer... 10 sols tournois. » On voit, par ces comptes, que les merciers de Chinon et de Saint-Aignan vendaient alors des jeux de cartes, comme en vendent aujourd'hui les épiciers des plus petits villages.

Ce n'étaient pas seulement les rois, les princes et les grands seigneurs qui jouaient aux cartes et aux épingles, c'étaient encore les enfants, les pages, les écoliers, les débauchés. Aussi le synode de Langres, en 1404, défend-il aux ecclésiastiques les cartes, de même que les dés et les *tables* (trictrac). Dans l'*Histoire du petit Jehan de Saintré*, composée ou plutôt rédigée, en 1459, par Antoine de la Sale, pour l'instruction de son élève Jean d'Anjou, duc de Calabre et de Lorraine, le romancier se permet peut-être un anachronisme en adressant ce reproche aux pages de la cour du roi Jean : « Vous, qui estes noyseux joueurs de cartes et de dez et suivez deshonnestes gens. » Dans le *Journal d'un Bourgeois de Paris sous le règne de Charles VII*, on voit un cordelier, frère Richard, renouveler en France les prodiges de prédication que saint Bernardin avait faits en Italie peu d'années auparavant, et poursuivre aussi les jeux de hasard, sans oublier les cartes : à la suite d'un de ses sermons, qui eut lieu au mois d'avril 1429, on alluma plus de cent feux dans les rues de Paris, et l'on y brûla publiquement « tables et tabliers, cartes, billes et billards, nurelis et toutes choses, à quoy on se pouvoit courcer à maugréer à jeux convoiteux. » Dans le *Mystère de la Passion*, inventé et rimé par Arnoul Greban, secrétaire de Charles d'Anjou, comte du Maine, pour rivaliser avec le célèbre mystère que Jean Michel, évêque d'Angers, avait composé sur le même sujet, et qui fut plus tard publié avec les changements d'un autre Jean Michel, médecin de Charles VIII, les bourreaux de Jésus-Christ sont représentés jouant aux cartes et aux dés dans les mauvais lieux. Le poëte Villon, qui hantait aussi ces lieux-là, et qui faillit aller expier ses péchés au gibet de Montfaucon, n'a garde d'oublier les dés et les cartes dans son *Grand Testament*, écrit en 1461 :

Trois dez plombez de bonne quarte
Et un beau joly jeu de quarte.

Depuis le milieu du XVe siècle jusqu'à la fin du XVIe, en France, les cartes à jouer sont toujours comprises avec les dés parmi les jeux défendus que condamnent les statuts synodaux des évêques et les ordonnances royales ou municipales. Cette proscription persévérante s'explique par la nature des lieux où se rassemblaient les joueurs et *gens dissolus* : c'était dans les tavernes et les mauvais lieux que se réfugiaient les jeux de hasard, chassés des maisons calmes et pieuses de la bourgeoisie. Dans ces maisons fermées comme des cloîtres, les seules distractions, les seules images que le confesseur recommandait à ses pénitentes, étaient sans doute les Danses des Morts que la gravure naissante multipliait alors en concurrence avec les jeux de cartes. Ces derniers n'en restaient pas moins en usage chez les rois, les princes et les seigneurs, que n'atteignaient point les sentences de l'Église et de l'autorité civile. Le duc d'Orléans, frère de Charles VI, perdait beaucoup d'argent au *glic*, sorte de jeu de cartes (*Arch. de Joursanvault*, t. I, p. 105). Un de ses descendants, le bon roi Louis XII, jouait au *flux*, autre jeu de cartes, sous les yeux même de ses soldats. (Humb. Thomas. *Vida Frider. palatini*. Francf., 1624, in-4°, p. 24.) La petite cour galante et spirituelle de Marguerite de Navarre, sœur de François Ier, avait mis à la mode la *condemnade*, jeu de cartes à trois personnes. Rabelais, voulant peindre l'éducation que l'on donnait aux enfants des rois, du temps de François Ier, nous montre, en 1532, son héros Pantagruel faisant déployer « force chartes, force dez et renfort de tabliers » pour jouer à deux cents jeux différents, parmi lesquels on remarque quinze ou vingt espèces de jeux de cartes, inconnus la plupart aujourd'hui : la *vole*, la *prime*, la *pille*, la *triomphe*, la *picarde*, le *cent* (piquet), la *picardie*, le *maucontent*, le *cocu*, le *lansquenet*, la *carte virade*, la *sequence*, etc. Les romanciers, les conteurs et les poëtes de cette époque parlent tous des cartes aussi souvent que des dés, sans tenir compte des défenses civiles et ecclésiastiques.

Le synode de Paris en 1512, et celui d'Orléans en 1525, « conformément aux saints canons, » défendent aux gens d'Église, non-seulement de jouer aux cartes et aux dés,

mais encore de regarder ceux qui y jouent. Un arrêt du parlement de Paris, 22 décembre 1541, défend à toute personne de la ville et des faubourgs de souffrir qu'on joue aux dés ou aux cartes dans sa maison, à peine, contre le maître du jeu, de punition corporelle, et contre les joueurs, de prison et amende arbitraire. Les synodes de Lyon 1577, de Bordeaux 1583, de Bourges 1584, d'Aix 1585, d'Orléans 1587 et d'Avignon 1594, reproduisent les anciennes défenses relatives aux jeux de hasard. Une ordonnance de Charles IX, mars 1577, interdit même aux cabaretiers le privilége de laisser jouer chez eux aux dés et aux cartes.

On comprend qu'en présence de ces défenses sans cesse renouvelées, l'industrie des cartiers était peu protégée, et qu'on se contentait de la tolérer sous le manteau des papetiers et des enlumineurs. Le premier règlement qui fixe les statuts des « maîtres cartiers, papetiers, feseurs de cartes, tarots, feuillets et cartons, » est celui du mois de décembre 1531, et ce règlement n'en relate aucun autre d'une date antérieure. Ces statuts furent confirmés par des lettres-patentes du roi en octobre 1584 et février 1613 ; ils ont été en vigueur dans la corporation des cartiers jusqu'en 1789. Suivant l'article IV de ces statuts : « Nul ne pourra faire fait de maître cartier, feseur de cartes, tarots, feuillets et cartons, s'il ne tient ouvroir ouvert sur rue. » Suivant l'article XII : « Nul maître dudit métier ne pourra vendre ni exposer cartes en vente, pour cartes fines, si elles ne sont faites de papier cartier fin, devant et derrière, et des principales couleurs inde et vermillon, en peine de confiscation de la marchandise applicable aux pauvres. » Dans la confirmation des priviléges de la corporation, accordée en 1613, on donna force de loi à un vieil usage qui remonte peut-être à l'origine des cartes imprimées, et il fut ordonné que les maîtres cartiers seraient tenus doréna-vant « de mettre leurs noms et surnoms, enseignes et devises, au valet de *trèfle* de chaque jeu de cartes, tant larges qu'étroites, sous peine de confiscation et de 60 livres d'amende. » Comme dans les anciennes cartes à jouer le valet de *trèfle*, qui se nommait souvent *Lahire*, porte ordinairement le nom et l'adresse du fabricant, on en a conclu que le vaillant capitaine Étienne Vignobles, dit Lahire, devait être l'inventeur des cartes, ainsi que la tradition en était restée dans la confrérie des cartiers.

Le valet de *trèfle* ne se nomma pourtant pas toujours *Lahire*, car les noms des figures du jeu de cartes avaient varié sans cesse, et il est bien difficile, en l'absence des monuments eux-mêmes, c'est-à-dire des premières cartes avec noms de rois, de reines et de valets, il est bien difficile de savoir quels furent ces noms dans les cartes qui remplacèrent les cartes allégoriques et les cartes à devises de Charles VII. Le P. Menestrier, le P. Daniel, l'abbé Rive, Bullet, et la plupart des savants qui ont écrit des dissertations plus ou moins problématiques sur les cartes à jouer, sont tous partis d'un principe essentiellement faux : ils ont pensé que les figures du jeu de cartes avaient eu tout d'abord les noms qu'elles portent encore aujourd'hui ; en conséquence, ils se sont mis l'esprit à la torture pour découvrir les raisons qui avaient fait appeler les quatre rois : *Charles*, *César*, *David*, *Alexandre ;* les quatre reines : *Judith*, *Rachel*, *Pallas*, *Argine*, et les quatre valets *Lahire*, *Hector*, *Ogier*, *Lancelot*. Selon le P. Menestrier, les quatre rois représentaient les quatre monarchies ; les quatre reines, les quatre manières de régner, par la piété, la beauté, la sagesse et le droit de naissance ; les quatre valets, les quatre principaux guerriers de l'antiquité, du moyen âge et des temps modernes. Selon le P. Daniel, *Ogier* et *Lancelot* étaient deux preux de la Table-Ronde et de la cour de Charlemagne, mais *Lahire* et *Hector* (de Galard) deux capitaines du règne de Charles VII ; ce roi se trouvait lui-même sous le nom de *David*, dans la société d'*Alexandre*, de *César* et de *Charlemagne* ; aussi, *Argine* (anagramme de *Regina*) ne pouvait-elle être que sa femme Marie d'Anjou. Cette interprétation amenait naturellement à reconnaître Isabeau de Bavière dans *Judith*, Agnès Sorel dans *Rachel*, et Jeanne d'Arc dans *Pallas*. Le P. Daniel avait soulevé un coin du voile de l'allégorie historique qui se rattache à l'invention des cartes françaises. Quant au sens des couleurs particulières à ces cartes, l'interprétation avait été non moins ingénieuse que satisfaisante, tous les interprètes s'accordant à voir dans le jeu de piquet une image de la guerre : le *trèfle* figurait les magasins de fourrages ; le *pique* et le *carreau*, les magasins d'armes ; le *cœur*, le courage des chefs et des soldats. On touchait à la véritable signification de ces couleurs, et Bullet s'en rapprocha encore davantage, en voyant les armes offensives dans le *trèfle* et le *pique*, les armes défensives dans le *cœur* et le *carreau* : ici la targe et l'écu, là l'épée et la lance. Le P. Menestrier, si habile d'ailleurs dans la science des emblèmes, s'était singulièrement fourvoyé, lorsqu'il avait pensé que le *cœur* emblématisait les gens d'Eglise ou de *chœur* ; le *carreau*, les bourgeois ayant des salles carrelées dans leurs maisons ; le *trèfle*, les laboureurs, et le *pique*, les gens de guerre. Il est clair que le P. Menestrier, et ceux qui après lui ont recherché l'origine des cartes françaises, ne s'étaient pas même préoccupés de recourir à l'examen et à la confrontation des cartes elles-mêmes.

Dans ces anciennes cartes, celles du moins que le hasard a permis de recueillir çà et là parmi de vieux débris de reliure ou de cartonnage, les figures ne portent pas de noms, ou bien leurs noms varient selon l'époque et selon le cartier. Il suffit de passer en revue la curieuse collection de Cartes originales que possède le Cabinet des Estampes, pour se convaincre que toutes les cartes françaises ont été constamment fabriquées d'après le type des Cartes de Charles VII, et que les noms des figures se sont modifiés ou corrompus par l'ignorance ou le caprice des fabricants, en s'éloignant plus ou moins du modèle ou *étalon* primitif.

Les plus anciennes de ces cartes paraissent être celles de Jehan Valay ou J. Volay, qui fabriquait également des cartes françaises et des tarots ou cartes italiennes, sous Charles VIII ou Louis XII. On comprend que ces deux rois, dans leurs expéditions d'Italie, aient pris l'habitude

de se servir des tarots et que la France ait adopté les cartes italiennes, tandis que l'Italie adoptait les cartes françaises. (« Da che in Italia si giuoca con le carte francesi, chiaritimi... cio che dinotano tra si fatte nazioni i cappari. » Aret., *Dial. del Giuoco*, etc., p. 94.) Les cartes de Jean Volay, tarots ou cartes de piquet, n'offrent pas d'autres noms que celui du cartier, sous les deux valets de *coupe* et de *baton*, avec son monogramme sur les deux autres valets. De même que dans le jeu oriental et italien, la *dame* est remplacée, dans la plupart des cartes de ce cartier fameux, par le *chevalier* armé de pied en cap sur son destrier. Un jeu de cartes du même J. Volay présente cette particularité bizarre qui se rapporte évidemment aux *naïb* des Sarrasins : le valet de *trèfle* est un nègre aux cheveux crépus et nattés, tandis que les autres valets, armés de fer sous leur hoqueton, ressemblent à des lansquenets suisses ou allemends.

Les cartes de J Goyrand (son nom est inscrit au bas de deux valets, et sur les deux autres se trouvent son écusson et son monogramme) peuvent appartenir au règne de Louis XII ; les figures, à l'exception des valets, portent des noms, savoir : roi de *cœur*, *Charles;* roi de *carreau*, *Cezar;* roi de *trèfle*, *Artus;* roi de *pique*, *David*; reine *de cœur*, *Heleine*; reine de *carreau*, *Judic* ; reine de *trèfle*, *Rachel*; reine de *pique*, *Persabée* (sic, pour *Bethsabée*).

Les cartes de Jan Hemay ou Emay fabriquées à Épinal vers la même époque, ainsi que celles de Claude Astier, ne donnent aucuns noms aux figures ; on lit seulement le nom et le monogramme du cartier sur les quatre valets, et dans les jeux de cartes de J. Emau, où l'on remarque divers écussons d'armoiries, les *as* sont placés sur des drapeaux ; ce qui prouve que l'as a toujours représenté une enseigne de guerre.

Les cartes de R. Lecornu datent du commencement du règne de François Ier ; il ne nous reste de ces cartes, que le roi de *cœur*, *Charles*; le roi de *trèfle Alexandre* ; la reine de *cœur*, *Judic*; le valet de *cœur*, *Lahire*; le valet de *carreau*, *Hector de Trois* (sic), et le valet de *trèfle*, sans autre nom que celui du cartier, avec son écusson à la licorne emblématique et son monogramme. Ce valet a un *tablier* ou damier à la ceinture ; les deux rois portent des habits fleurdelisés ; la reine de *cœur* tient un œillet.

Les cartes de Ch. Dubois sont évidemment du temps de la bataille de Pavie ; on y sent l'influence des modes espagnoles et italiennes. Le nom du cartier est inscrit sous le valet de *pique*, qui ressemble à Charles-Quint lui-même. Les trois autres valets ont des noms étranges : cœur, *Prien Roman*; carreau, *Capita Fily*; trèfle, *Capitane Vallant*; les rois sont : *Jullius Cesar*, cœur ; *Charles*, carreau ; *Hector*, trèfle ; *David*, pique ; les reines : *Heleine*, cœur ; *Lucresse*, carreau ; *Pentaxlée* (pour *Pentasilée*), trèfle, et *Beciabée* (sic, pour *Bethsabée*). Il faut encore citer parmi les cartiers contemporains Pierre Leroux, Julian Rosnet, etc.

D'autres cartes détachées de différents jeux anonymes, qui semblent avoir été fabriqués sous Henri II, se rapprochent davantage de nos cartes actuelles, quant aux noms des personnages. Un de ces jeux avait *Sezar* (sic) pour roi de *carreau* et *David* pour roi de *pique* ; *Rachel* pour reine de *carreau*; *Argine* pour reine de *trèfle*, et *Palas* (sic) pour reine de *pique*; *Hogier* pour valet de *pique*. Un autre jeu nous montre les mêmes noms attribués aux mêmes figures, et de plus, *Judic*, reine de *cœur*; *Alexandre*, roi de *trèfle ; Hector de Troy*, valet de *carreau*, et *Lahire*, valet de *cœur*.

Au reste, sous Henri II et ses fils, on fabriquait à Paris autant de cartes italiennes que de cartes françaises, et les cartiers même étaient Italiens. On possède un petit jeu de cartes en soie brochée, sans noms de personnages, exécuté par Gio. Panichi, probablement pour la cour de Catherine de Médicis. Le dos de ces cartes, comme celui de toutes les anciennes cartes, est *taroté*, c'est-à-dire couvert de ces pointillages en compartiments qui furent inventés pour empêcher les escrocs d'y faire des marques et de tricher au jeu. Un autre cartier de la même époque s'appelait Borghigiani et fabriquait des cartes françaises, *tarotées* aussi par derrière, d'un type très-ancien pour les figures, qui sont sans noms.

Henri III, qui s'occupait moins des affaires de l'État que des modes de son temps, ne manqua pas d'opérer une révolution dans les cartes à jouer comme dans les habillements et les coiffures ; c'est lui qui octroya les premiers statuts de la confrérie des cartiers. Les cartes de Vincent Goyrand, fabriquées suivant ces statuts vers 1581 ou 1584, représentent fidèlement les costumes qu'on portait alors : les rois ont la barbe en pointe, la collerette empesée, le chapeau de feutre à plume, les trousses bouffantes autour des reins, les chausses collantes, le pourpoint tailladé, le manteau flottant ; les reines ont les cheveux retroussés et crêpés, le collet montant garni de dentelles, la robe à justaucorps et à vertugales ou *vertugardes;* les valets, le pourpoint boutonné et galonné, le haut de chausse large, et la livrée mi-partie de deux couleurs. Ces valets sont désignés seulement par leur qualité de *valet de noblesse* (*pique*), *valet de pied* (*trèfle*), *valet de chasse* (*carreau*), *valet de cour* (*cœur*) : les dames se nomment : *Pantasilée* (*pique*), *Clotilde* (*trèfle*), *Dido* (*carreau*), *Élisabeth* (*cœur*); les rois *Constantin* (*pique*), *Clovis* (*trèfle*), *Auguste* (*carreau*) et *Salomon* (*cœur*). L'écusson du cartier est placé au bas du valet de *pique*.

Sous Henri IV, les cartes de R. Passerel ont changé de physionomie et de noms : ce sont les grands costumes et probablement les portraits de la cour du Louvre. Le roi de *cœur*, qui paraît être Henri IV en personne, ne porte pas de nom à cause de sa ressemblance avec le roi ; le roi de *carreau* s'appelle *Cirus*, le roi de *trèfle*, *Jules Cesar*, et le roi de *pique*, *Ninus*; la reine de *cœur* est *Roxane* ; celle de *carreau Sémiramis* ; celle de *trèfle Pompéia*, et celle de *pique, Pentasilée*; le valet de *trèfle*, qui a le nom du cartier et tient un écu aux armes d'Autriche, sans préjudice des armes de France placées dans le champ, s'intitule *Hector*, et le valet de *pique*, *Renault*. On reconnaît, dans ces cartes dessinées et gravées très-habilement, l'influence de

l'*Astrée* et des romans tendres et chevaleresques qui allaient donner naissance au fameux Carrousel de la place Royale et aux ballets du xviie siècle.

Après Henri IV, sous la régence de Marie de Médicis, sous Louis XIII, sous la régence d'Anne d'Autriche, sous Louis XIV, les cartes prennent toujours le caractère du temps, selon les caprices de la cour, suivant l'imaginative du cartier; les noms des figures varient ainsi que leurs costumes, et les cartes italiennes et espagnoles disputent la vogue aux cartes françaises; aussi, la corporation des cartiers est-elle envahie par des étrangers. On possède quelques figures d'un jeu de cartes de Pieter Meferdi, dans lequel les noms français sont bizarrement italianisés : le roi de *cœur* est *Jules César*, le roi de *carreau Carel*, le roi de *pique David*, le roi de *trèfle Hector*; la dame de *cœur Hélène*, la dame de *carreau Lucresi*, la dame de *pique Barbera*, la dame de *trèfle Penthamée*; le valet de *cœur Siprin Roman*, le valet de *carreau Capit. Melu*; les valets de *trèfle* et de *pique* ne portent que les noms du cartier qui exerçait à Paris vers la fin du xvie siècle.

Les cartiers espagnols et italiens, établis en France, fabriquaient beaucoup de tarots proprement dits; mais ils faisaient une concession à la politesse française, en remplaçant par des *dames* les *cavalli* ou *cavalieri* et les *caballeros* de leur jeu national; car les *dames* avaient été introduites dans les cartes par les Français, soit que l'ancien mot gaulois *dam*, qui signifiait *seigneur* (*Dame-Diex*, seigneur Dieu, disait-on au xiiie siècle), ait produit une amphibologie en l'honneur du beau sexe, soit que la galanterie chevaleresque de la cour de Charles VII ait respecté les *Vertus* des tarocchi : la Force, la Justice, la Tempérance et la Foi, en leur donnant des noms de reines. Cardan, qui nous apprend que, de son temps, tous les jeux de cartes se composaient de cinquante-deux cartes, déclare positivement que la Reine avait pris dans le jeu français la place que le Cavalier occupait dans le jeu italien : « Galli reginam, Itali equitem habent. » (*Lib. de ludo Aleæ.*) Les cartes françaises, c'est-à-dire aux couleurs de *cœur*, *carreau*, *trèfle* et *pique*, avec les quatre dames remplaçant les cavaliers, ne réussirent jamais à se nationaliser en Italie, et encore moins en Espagne.

L'Espagne avait reçu des Arabes et des Maures le *naïb* oriental, longtemps avant que ce jeu de cartes fût importé de Sarrasinie à Viterbe; mais les preuves écrites paraissent manquer pour constater l'existence des cartes chez les Arabes ou les Sarrasins d'Espagne, et l'abbé Rive, qui a cru les trouver en usage dans ce pays dès l'année 1330, s'est fondé sur la traduction française des *Epitres dorées* de Guevare, où le traducteur Guterry cite les cartes au nombre des jeux défendus dans les statuts de l'ordre de la Bande, établis en 1332 par le roi de Castille, Alfonse XI. Or, il a été reconnu que le texte original de ces statuts ne parlait que des dés. On ne peut donc invoquer qu'une tradition locale qui fait remonter au xiiie et même au xiie siècle l'apparition des cartes en Espagne. Du reste, il n'existe pas un seul échantillon d'anciennes cartes espagnoles peintes ou gravées, et l'on ne trouve aucune mention de ce jeu, antérieure à un édit de Jean Ier, roi de Castille, qui le défend à ses sujets en 1387. Depuis cette époque, les cartes à jouer, *naypes*, sont fréquemment citées parmi les jeux de hasard, dans les ordonnances des rois et les synodes des églises d'Espagne.

Ces cartes, ces *naypes*, que les Espagnols auraient fait connaître aux Italiens, selon le *Diccionario de la Lengua castellana* (Madr., 1733, 6 vol. in-f^o.), et qui seraient ainsi la source des *naïbi*, conservent encore dans leur nom le cachet de leur origine orientale. C'est donc une fable étymologique assez mal imaginée, que celle qui attribue leur invention à un nommé *Nicolao Pepin*, et qui retrouve les initiales des noms de l'inventeur dans le nom caractéristique de *naypes*. Seb. de Cobarruvias Orozco montre plus d'érudition et de critique, lorsqu'il donne aux *naypes* une étymologie arabe, dans son *Tesoro de la Lengua castellana*. *Naypes* et *naïbi* viennent également de *naïb*, et représentent évidemment l'antique jeu du Vizir, inventé dans l'Inde, à l'imitation du jeu des échecs. Les premières cartes espagnoles furent sans doute des tarots, comme les cartes italiennes, aux quatre couleurs d'*épée*, de *bâton*, de *coupe* et de *denier* (*dineros*, *copas*, *bastos* et *spadas*), avec les vingt-deux atous ou cartes allégoriques, les quarante cartes numérales et les douze figures de *rois*, de *cavaliers* et de *valets*. On a prétendu que les *dineros*, *copas*, *bastos* et *spadas* représentaient les quatre états qui composent la population : les marchands qui ont l'argent, les prêtres qui tiennent le calice, les *vilains* ou paysans qui manient le bâton, les nobles qui portent l'épée. Cette explication, pour être ingénieuse, n'a pas de fondement. Les signes ou couleurs des cartes numérales ont été trouvés en Orient, et l'Espagne, ainsi que l'Italie, les adopta sans savoir peut-être que l'inventeur du jeu avait voulu y donner l'image de la guerre qui se fait avec de l'argent (*copas* et *dineros*) et par les armes (*bastos* et *spadas*). Les atous ou cartes allégoriques, que Court de Gebelin a essayé d'expliquer à l'aide de la théogonie égyptienne et de faire remonter ains à l'époque des Pharaons, ne sont que des emblèmes très intelligibles de la guerre elle-même : on y voit les *vertus* nécessaires au chef d'armée, les dieux et les déesses qu'il doit invoquer, le char de triomphe, la mort, le voyage de l'âme dans les sphères célestes, son jugement et son entrée dans l'autre vie. Quant aux *rois*, aux *cavaliers* et aux *valets* ou *écuyers*, ce sont eux qui se livrent bataille, en présence de ces enseignements figurés que le jeu offre à tous, *a tutti*, comme disent les Italiens pour désigner les cartes allégoriques des *tarocchi*. Mais les Espagnols ne paraissent pas s'être préoccupés beaucoup du sens philosophique des cartes à jouer : ils s'en servirent comme d'instruments de jeu; ils les préférèrent même à toute autre récréation; et lorsque les compagnons de Christophe Colomb, qui venait de découvrir l'Amérique, formèrent un premier établissement dans l'île de Saint-Domingue, ils n'eurent rien de plus pressé que de fabriquer des cartes avec des feuilles d'arbre.

Les cartes à jouer avaient sans doute, de bonne heure, passé d'Italie en Allemagne; mais en s'avançant vers le Nord, elles perdirent probablement leur caractère oriental et leur nom sarrasin. On ne trouve plus, en effet, dans la vieille langue allemande, trace étymologique des *naïb*, *naïbi*, *naypes* et *naipe* : les cartes se nomment *briefe*, c'est-à-dire lettres, *epistolæ*; le jeu de cartes, *spiel briefe*, jeu de lettres; les premiers cartiers, *briefe maler*, peintres de lettres. Les quatre couleurs des *briefe* ne furent donc ni italiennes ni françaises; elles s'appelèrent : *schellen* (grelots), *roth* (rouge), *grün* (vert) et *eicheln* (glands), et elles présentèrent les objets dont elles portaient les noms, *schellen* correspondant à *carreau*, *roth* à *cœur*, *grün* à *pique* et *eicheln* à *trèfle*. Les Allemands, avec leur passion sérieuse pour le symbolisme, avaient compris la véritable signification du jeu de cartes, et en y faisant des changements notables, ils s'attachaient à lui conserver sa physionomie militaire, du moins dans l'origine. Les couleurs, chez eux, figuraient, dit-on, les triomphes ou les honneurs de la guerre, les couronnes de chêne et de lierre, les grelots ou sonnettes qui étaient l'insigne le plus éclatant de la noblesse germanique, et la pourpre, qui devenait la récompense des hommes de cœur. Les Allemands se gardèrent bien d'admettre les *dames* dans la compagnie des *capitaines* (*ober*) et des *valets* ou bas-officiers (*unter*). L'as, nommé *daus*, était toujours le drapeau, quoique Charles Estienne ait pensé que le mot *as* venait de l'allemand *nars* et signifiait *sot*, ce qui lui semblait fort bien trouvé : « L'inventeur de ces chartes, dit-il, feit fort ingénieusement, quand il meist les *deniers* et les *bastons* (*trèfle* et *carreau*) en combat à l'encontre de *force* et *justice* (*pique* et *cœur*), mais encore méritoit-il plus de louange d'avoir en cedit jeu donné le plus honorable lieu au *sot*. » (*Paradoxes*. Paris, 1553, in-8°.) Le nom de l'as, *daus* ou drapeau, dit assez que les cartes représentaient une armée, et que les combinaisons du jeu rappelaient la guerre : aussi, le plus ancien jeu de cartes, en Allemagne fut-il le *lands-knecht*, ou *lansquenet*, nom qualificatif du soldat ou *soudoyer*, dès le XIVe sicèle; le *lansquenet* des cartes allemandes pourrait bien être le *naïb*, ou lieutenant, des cartes orientales. Cependant les Allemands ne tardèrent pas à faire subir aux cartes une foule de métamorphoses, dans lesquelles le caprice de l'inventeur et de l'artiste devint seul arbitre de la forme matérielle et des règles arithmétiques ou emblématiques du jeu.

Les peintres de cartes avaient bientôt cédé la place aux tailleurs de moules (*formschneider*) ou graveurs en bois, qui les gravaient sur des planches de buis. La gravure en bois, inventée au commencement du XVe siècle, et peut-être même auparavant, pour multiplier les images de saints, et longtemps renfermée dans quelques ateliers de la Hollande et de la haute Allemagne, s'empara bientôt de la fabrication des cartes à jouer, et ce fut probablement pour rivaliser avec la gravure ou taille de bois, que, vers le milieu du XVe siècle, la gravure en taille douce se mit aussi à faire des cartes : cette concurrence de l'art et des artistes produisit une variété singulière de cartes à jouer, que l'Allemagne peut opposer aux nôtres, toujours uniformes, du moins dans leurs couleurs et dans leur constitution générique. Les Allemands, sans être moins joueurs que les Français, les Italiens et les Espagnols, furent les premiers qui attribuèrent aux cartes une destination plus utile et qui les firent servir tour à tour à l'amusement des yeux et à l'éducation de l'esprit. On peut dire aussi que la gravure en bois et la gravure sur cuivre durent aux cartes allemandes de faire de grands pogrès et de se répandre par toute l'Europe, soit que la gravure en bois fût sortie de Harlem où Laurent Coster l'avait imaginée pour exécuter des cartes à jouer ou des images de saints, soit que la gravure sur cuivre ait été pratiquée d'abord à Nuremberg et à Cologne par le Maître de 1466, qui a commencé son œuvre en gravant un jeu des cartes.

Voilà pourquoi les critiques de l'Allemagne, les plus savants, ceux qui avaient surtout le mieux étudié l'histoire de la gravure, ont voulu soutenir que les cartes à jouer étaient nées en Allemagne, ainsi que la gravure elle-même. Quelques-uns ont fait remonter cette invention à l'année 1300; quelques autres, à la fin du XIVe siècle. Le témoignage du *Jeu d'or* (*Das guldin spiel*) n'a pas plus d'importance, à cet égard, que celui d'un ouvrage écrit vers 1470; mais on trouve une date certaine dans l'ordonnance municipale de la ville d'Ulm, citée plus haut, qui défend, en 1397, de jouer aux cartes. En outre, Heinecken rapporte à le même époque ce passage tiré du manuscrit d'une ancienne chronique de cette ville : « On envoya les cartes à jouer, en ballots, tant en Italie qu'en Sicile et autres endroits, par mer, pour les troquer contre des épiceries et autres marchandises. » Il faut remarquer que ce fait correspond à la requête des cartiers de Venise, en 1441, contre l'importation des cartes fabriquées à l'étranger et sans doute en Allemagne. Le concile de Bamberg, en 1491, prohibait les jeux de cartes avec les jeux de hasard : *Ludosque taxillarum et chartarum et his similes, in locis publicis*. Ce jeu était également interdit par la Discipline des Vaudois, que ceux-ci présentèrent à Bucer et à Œcolampade en 1530, comme ayant été rédigée vers la fin du XIVe siècle : « Ludi chartarum, taxillorum et id genus alia, undè infinita ac horrenda mala, peccataque in Deum tum etiam in proximum prosiliunt, deserantur. » Ces prohibitions successives furent peut-être les causes des changements radicaux que l'Allemagne scholastique et artistique fit subir aux cartes à jouer.

Les plus anciennes que l'on connaisse et qui se rapprochent davantage de l'ancien jeu italien, sont celles que le docteur Stukeley découvrit en 1763 dans une vieille reliure de livre. Les originaux ont été malheureusement détruits, mais les dessins, qui furent faits alors et présentés à la Société des antiquaires de Londres, ont été reproduits très-exactement dans le grand ouvrage de Singer. Ces cartes étaient gravées en bois très-grossièrement et imprimées avec deux couleurs, vert et brun. Elles se composaient de quatre séries numérales, ayant pour marques *grelots*, *cœur* ou

rouge, *lierre* ou *vert*, et *glands;* chaque série était accompagnée de trois figures : un roi, un chevalier et un valet. Ici, comme dans les jeux italiens et espagnols, le Chevalier remplaçait la Dame. Chaque valet avait un écusson d'armoiries, l'un avec une licorne, l'autre avec deux marteaux en sautoir. etc. Ces quatre valets représentaient moins le cartier que la maison noble dont ils portaient les armes ; leurs types etaient tous différents, comme les types des valets de noblesse, de cour, de chasse et de pied, dans les cartes de Henri III. Le valet de *grelots* ressemblait à un fou, marchant, drapé dans son manteau ; le valet de *cœur*, à un héraut d'armes, tenant sa masse levée : le valet de *lierre*, à un baladin; le valet de *glands*, à un arbalétrier. Au reste, ces cartes annonçaient l'enfance des arts du dessin, de la gravure et de l'impression. Elles n'étaient peintes que de vert et de brun, qui sont les deux couleurs allemandes, comme les deux couleurs françaises furent originairement pour les cartes à jouer : *inde* ou indigo et vermillon (Statuts des cartiers de 1581).

Après ces cartes gravées en bois et coloriées, viennent les cartes gravées sur cuivre par le Maître de 1466 et par ses émules anonymes. Ce jeu de cartes du Maître de 1466, que Bartsch a décrit dans le tome XI du *Peintre-graveur*, et que M. Duchesne a fait graver dans le recueil de *Jeux de cartes tarots et de cartes numérales*, publié par la Société des bibliophiles français, n'existe que dans un petit nombre de collections d'estampes ; encore, y est-il toujours incomplet. Selon toute apparence, il devait se composer de soixante cartes, quarante numérales, divisées en cinq séries, et vingt figures, à raison de quatre par série. Les figures sont : le roi, la dame, le chevalier et le valet. Les séries numérales ont huit cartes chacune, de II à X ; les couleurs ou marques des séries offrent un choix très-bizarre d'hommes sauvages, de quadrupèdes féroces, ours et lions, de bêtes fauves, cerfs et daims, d'oiseaux de proie, et de fleurs diverses. Ce n'est plus là le jeu de la guerre, mais celui de la chasse : les couleurs sont empruntées à la vénerie, à la fauconnerie et à la vie des champs. Ces objets, groupés numériquement avec beaucoup d'adresse, ne présentent aucune confusion à l'œil, qui distingue de prime abord les nombres marqués. Quant aux figures, elles portent des costumes fantastiques, ornés de plumes et de fourrures. Le dessin de ces cartes, hautes de six pouces et larges de quatre, ne manque pas de style ni d'habileté ; la gravure, en tailles droites et croisées, est fine et spirituelle.

Un autre jeu de cartes, non moins rare, du même temps, exécuté par Martin Schongauer ou par un graveur de son école, diffère du jeu précédent, par la forme, le nombre et le dessin des cartes, qui sont rondes et qui rappellent beaucoup les cartes persanes, peintes sur ivoire et chargées d'arabesques, de fleurs et d'oiseaux. Ce jeu, dont quelques pièces seulement existent dans les cabinets d'Allemagne, doit se composer de cinquante-deux cartes, divisées en quatre séries numérales, de neuf cartes chacune (I à IX), avec quatre figures par série : le roi, la dame, l'écuyer et le valet. Les couleurs ou marques sont le *lièvre*, le *perroquet*, l'*œillet*, et la *colombine* ou *ancolie*, Les as, qui représentent chacun le type de la couleur, portent des devises philosophiques en latin ; voici celle du *perroquet* : *Quidquid facimus venit ex alto ;* voilà celle de l'*œillet*: *Fortuna opes auferre non animum potest*. Les quatre figures du *perroquet* sont africaines ; celles du *lièvre*, asiastiques ou turques ; celles de l'*ancolie* et de l'*œillet* appartiennent à l'Europe, et symbolisent peut-être l'Allemagne et la France, d'autant plus que le roi d'*œillet* a le sceptre et la couronne fleurdelisés. Rois et dames sont à cheval : les rois sur leurs destriers, les reines sur leurs haquenées ; écuyers et valets ont tant d'analogie, qu'on a peine à les distinguer entre eux, puisqu'ils sont tous armés en guerre, à l'exception des valets d'*ancolie* et d'*œillet*. En comparant les couleurs ou marques de ces cartes avec les couleurs ordinaires des cartes allemandes, on peut présumer que l'*ancolie* ou clochette tient la place de *grelots* ; l'*œillet*, de *rouge* ou *cœur* ; le *lièvre*, de *lierre* ou *vert*, et le *perroquet*, de *glands*. Le dessin et la gravure de ces cartes témoignent de la perfection de l'art. à cette époque reculée. que l'on regarde comme le berceau de la gravure au burin. Elles ont été copiées, au commencement du XVIe siècle, par un orfévre-graveur de Wesel, nommé Tielman, et ces copies, qui portent le monogramme T. W., sont reproduites, par erreur, comme des originaux, dans le recueil d'anciennes cartes à jouer. publié par la Société des bibliophiles français.

Les couleurs des cartes allemandes, *grelots*. *cœur*, *lierre* et *glands*, sont plus respectées dans un jeu gravé en bois, vers 1511, avec les initiales F. C. Z., d'après les dessins d'un maître, qui pourrait être Albert Durer ou Cranach. Il se compose de trente-six cartes numérales, formant quatre séries de neuf cartes chacune (II à X), avec douze figures, roi, écuyer et valet dans chaque série. Les figures de *cœur* et de *grelots* ont l'air de caractériser l'Asie et l'Amérique; celles de *glands* et de *lierre* représentent l'Europe et surtout l'Allemagne. Mais chaque carte numérale offre un sujet allégorique différent, ou bien des ornements en arabesques du meilleur goût. Ici, la Folie, entre le huit de *grelots;* là, deux femmes qui se prennent aux cheveux, sous le trois de *grelots ;* l'as ou l'enseigne est remplacé par le dix, marqué X sur un drapeau que déploie une femme; enfin, l'artiste a cherché partout à égayer les joueurs en déguisant la monotonie des nombres.

Il semble, d'ailleurs, que les Allemands se soient constamment préoccupés de varier les signes du jeu de cartes; ils ont adopté pour couleurs toute espèce d'objets animés ou inanimés, et jusqu'à des tampons ou des presses d'imprimerie. (Voy. l'ouvrage de SINGER.) Les couleurs les plus usitées avaient pourtant un sens énigmatique qui convenait fort à l'esprit allemand : le *grelot* signifiait la folie ; le *gland*, l'agriculture; le *cœur*, l'amour, et le *lierre*, la science. C'était là l'interprétation la plus naturelle. Selon d'autres interprètes, ces couleurs devaient s'entendre des quatre classes de la nation : les *grelots* représentant la noblesse ; le *cœur*, l'Église ; le *lierre*, la bourgeoisie, et le *gland*, le bas peuple. Quant aux figures, elles ne portaient presque

jamais de noms propres, mais bien des devises en allemand ou en latin. Il y a pourtant un jeu de cartes, moitié allemandes, moitié françaises, avec des noms de dieux païens. On connaît diverses suites de cartes allemandes à cinq couleurs, de quatorze cartes chacune, entre autres celles des roses et des grenades. Ces caprices de l'imagination germanique n'empêchaient pas l'usage des vrais tarots italiens, qui servaient de préférence aux joueurs exercés et qui se répandirent dès lors jusqu'aux extrémités de l'Europe.

Les Allemands eurent les premiers la singulière idée d'appliquer les cartes à l'instruction de la jeunesse, et de moraliser en quelque sorte un jeu de hasard, en lui faisant exprimer toutes les catégories de la science scolastique. Ce fut l'invention d'un cordelier, Thomas Murner, professeur de philosophie à Cracovie, et l'essai qu'il tenta en 1507 eut un tel succès, que les imitations se multiplièrent à l'infini. Le livre de Murner, intitulé : *Chartiludium Logicæ seu Logica poetica vel memorativa cum jucundo picturarum exercitamento* (Cracoviæ, J. Haller, 1507, in-4, fig, s. b., prem. édit.), se compose de cinquante-deux cartes, divisées en seize couleurs qui répondent à autant de traités; il suffit d'en citer quelques-unes : I *Enunciatio*, grelots ; II *Predicabile*, écrevisse ; III *Predicamentum*, poissons, IV *Syllogismus*, glands, etc. (Voy. l'art. Murner, dans le *Dict. historique* de Prosper Marchand). Chaque carte est surchargée de tant de symboles, que sa description ressemble au plus obscur logogriphe. Les Universités allemandes n'en eurent que plus d'empressement pour étudier les arcanes de la logique en jouant aux cartes.

Les cartes à jouer avaient passé rapidement d'un pays dans un autre ; ainsi la Hollande pouvait disputer à l'Allemagne rhénane l'honneur de leur invention, c'est-à-dire de leur fabrication par les procédés nouveaux de la gravure et de l'impression. Suivant l'opinion de quelques savants, Laurent Coster, de Harlem, n'aurait été dans l'origine qu'un tailleur d'images et de moules, un peintre cartier, avant de devenir un imprimeur de livres. Les noms flamands et hollandais des cartes, *kaart*, *speel-kaarten* et *kort spilkort*, n'ont aucun rapport de familleavec les *naïbi* italiens et les *naypes* espagnols, mais bien avec les *kaarten speelkart* allemands ; d'où l'on peut conclure que la Hollande et l'Allemagne ont, presque en même temps, gravé et imprimé des cartes. Quant à l'Angleterre, elle a sans doute reçu de bonne heure des cartes à jouer par l'entremise du commerce qu'elle faisait avec les villes anséatiques et néerlandaises, mais elle n'en a pas fabriqué avant la fin du seizième siècle, puisque, sous le règne d'Élisabeth, le gouvernement s'était réservé le monopole des cartes à jouer qu'on importait de l'étranger. (*Naval hist. of Great Britain*. Lond., 1779, in-8.) Les Anglais, en adoptant le jeu de cartes allemand, français, italien ou espagnol, avaient donné au *valet* le surnom de *knave*, fripon, que les Espagnols nommaient *soto*, les Italiens *fante*, et les Allemands *knecht*.

Ainsi les cartes à jouer, venues de l'Inde ou de l'Arabie en Europe, vers 1370, avaient en peu d'années couru du Midi au Nord, et ceux qui les accueillaient avec empressement, sous l'influence de la passion du jeu, ne soupçonnaient pas que ce nouveau jeu renfermait en lui le germe, la cause première des deux plus belles inventions de l'esprit humain, celle de la gravure et celle de l'impression : les cartes à jouer circulèrent longtemps sans doute par le monde, avant que la voix publique eût proclamé la découverte à peu près simultanée de la gravure en bois, de la gravure sur métal et de l'imprimerie.

Paul LACROIX,
du Comité des Monuments écrits, près le ministère de l'Instruction publique.

Franc. Marcolini. Le ingeniose sorti, intitulate Giardino de pensieri. *Venetia, Fr. Marcolini da Forli*, 1540, in-fol., fig. en bois de Jos. Porta Garfagnino.

Les figures de ce livre de cartomancie offrent les Cartes à jouer en usage à cette époque.

P. Aretino. Dialogo nel quale si parla del giuoco, con moralita piacevole. *Vineg., l'Imperador*, 1545, in-12.

Ce Dialogue, réimprimé la même année sous le titre : *Le Carte parlanti*, avec une épître dédicatoire au prince de Salerne, a reparu dans la troisième partie des *Ragionamenti*, édit. de 1589, citée ci-après ; ce qui fait que beaucoup de bibliographes ont cru que l'Arétin avait composé plusieurs ouvrages différents sur les Cartes. Ce même dialogue, *le Carte parlanti*, a été encore réimprimé à Venise, 1650. p. in-8, avec le nom de *Partenio Etiro*, pseudonyme académique de l'Arétin.

— La terza et ultima parte de Ragionamenti del divino Pietro Aretino, nela quale si contengono due ragionamenti, cioe de le Corti e del giuoco de le Carte. *S. L.*, 1589, in-8.

Le dialogue sur les Cartes à jouer n'a jamais été traduit en français.

Satire contre les joueurs de Cartes (en vers allemands). *Strasbourg, J. Kammer Lander*, 1543, p. in-4, fig. en bois.

(Girolo Bergagli.) Dialogo de' giuochi che nelle vegghie Sanesi si usano di fare, del Materiale Intronato. *Siena, Luca Bonetti*, 1572, in-4.

Lambert Daneau. Deux traictez nouveaux très-utiles pour ce temps, le premier touchant les sorciers, le deuxième contient une breve remonstrance sur les jeux de Cartes et de dez. *Paris, J. Baumet*, 1579, p. in-8.

Jean Gosselin. La signification de l'ancien jeu des Cartes pythagoriques. *Paris*, 1582, in-8.

Giuochi di Carte bellissimi, di regola e di memoria, e con secreti particolari, composti e dati in luce per il Cartaginese. *Verona, Francesco delle Donne*, 1597, in-12, fig.

La mort aux pipeurs, où sont contenues toutes les tromperies et piperies du jeu, et le moyen de les éviter. *Paris, Dan. Guillemot*, 1608, in-12.

Le P C. F. Menestrier. Bibliothèque curieuse et instructive de divers ouvrages anciens et modernes. *Trévoux*, 1704, 2 vol. in-12, fig.

On trouve, dans le t. II, p. 174 et suiv., une dissertation sur les Cartes à jouer. Cette dissertation et celle du P. Daniel ont été réimprimées dans le t. X de la Collection de Dissertations et Mémoires relatifs à l'histoire de France. *Paris, Dentu*, 1826-42, 20 vol. in-8.

Le P. Daniel. Mémoire sur l'origine du jeu de piquet, trouvé dans l'histoire de France sous le règne de Charles VII. Voyez cette dissertation, au mois de mai 1720, page 934-68 des *Mémoires pour l'histoire des sciences et des beaux-arts*. (*Trévoux*, 1701-1767, 265 vol. in-12.)

BENETON DE MORANGES DE PEYRINS. Dissertation sur les jeux de hasard. Voyez le *Mercure de France*, septembre 1738.

Istruzioni necessarie per chi volesse imparare il giuoco dilettevole delli Tarocchini di Bologna. *Bologna*, 1754, in-12.

(L'ABBÉ BULLET.) Recherches historiques sur les Cartes à jouer, avec des notes critiques et intéressantes. *Lyon*, 1757, p. in-8.

Explication morale du jeu de Cartes, anecdotes curieuses de Louis Bras-de-Fer. *Bruxelles*, 1768, in-12.

LE BARON DE HEINECKEN. Idée générale d'une collection complète d'estampes, avec une dissertation sur l'origine de la gravure et sur les premiers livres à images. *Leipsic* et *Vienne*, 1771, in-8, fig.

Il traite des Cartes à jouer, p. 237-46.

L'ABBÉ BETTINELLI. Il giuoco delle Carte, poemetto, con annotazionni. *Cremona*, 1775, in-8.

Les notes contiennent des renseignements curieux sur les anciennes Cartes italiennes.

L'ABBÉ RIVE. Étrennes aux joueurs, ou éclaircissements historiques et critiques sur l'invention des Cartes à jouer. *Paris*, 1780, in-12 de 48 p.

Cette dissertation est extraite de la *Notice de deux mss. de la bibl. du duc de la Vallière; l'un a pour titre: le Roman d'Artus...* (Paris, 1779, in-4). Elle a été réimprimée à la suite de l'ouvrage de Singer.

J. G. I. BREITKOPF. Versuch den Ursprung der Spielkarten, die einfuehrung des Leinenpapieres und den Anfang der Holzschneidekunst in Europa zu erforsehen, etc. *Leipsic*, 1784 1801, 2 vol. in-4, fig.

COURT DE GEBELIN. Du jeu de Tarots, où l'on traite de son origine, où l'on explique ses allégories, et où l'on fait voir qu'il est la source de nos Cartes modernes, etc. Voy. cette dissertation au t. I, p. 365-94, du *Monde primitif, analysé et comparé avec le monde moderne, considéré dans son génie allégorique... (Paris*, 1779-82, 9 vol. in-4, fig.)

PIETRO ZANI. Materiali per servire alla storia dell' origine e de' progressi dell' incisione in rame e in legno. *Parma*, 1802, gr. in-8, fig.

— Enciclopedia metodica critico-ragionata delle Belle-Arti. *Parma, typogr. ducale*, 1819-28, 29 vol. in-8.

Il est souvent question des Cartes à jouer dans les dix derniers volumes de ce grand ouvrage, où le précédent se trouve refondu en partie.

BARTSH. Le Peintre-Graveur. *Vienne*, 1803-21, 21 vol. in-8, fig.

Il y a différentes descriptions d'anciennes Cartes à jouer, t. X, p. 70-120, et t. XIII, p. 120-38.

(HENRI JANSEN.) Essai sur l'origine de la gravure en bois et en taille-douce, et sur la connaissance des estampes des quinzième et seizième siècles, où il est parlé aussi de l'origine des Cartes à jouer... *Paris*, 1808, 2 vol. in-8, fig.

DURAND. Aperçu du jeu des Tarots, ou jeu de la vie ou jeu de l'année, etc. *Metz*, 1813, in-12.

Cet ouvrage, qui n'est pas cité dans la *Bibl. de la France*, doit être le même que celui dont M. Brunet donne ainsi le titre dans la table méthodique du *Manuel* : De l'origine de nos Cartes à jouer. *Metz*, 1813, in-12.

SAM. WELLER SINGER. Researches into the history of playing Cards, with illustrations of the origin of printing and engraving of wood. *Londres*, 1816, in-4, fig.

DEPPING. Notice sur l'histoire des Cartes, à l'occasion des Recherches de Singer. *Paris*, 1819, in-8. Extr. de la *Revue encyclopédique*.

GABR. PEIGNOT. Recherches historiques et littéraires sur les danses des morts et sur l'origine des Cartes à jouer. *Dijon*, 1826, in-8, fig.

P. L. JACOB (PAUL LACROIX), bibliophile. Origine des Cartes à jouer. *Paris*, 1835, in-8 de 16 p.

Publié d'abord dans le *Dictionnaire de la Conversation*, et ensuite dans un ouvrage de l'auteur, intitulé : *Mon Grand Fauteuil.*, t. I, p. 147-160.

JOS. REY. Origine française de la boussole et des Cartes à jouer. *Paris*, 1836, in-8 de 24 p.

DUCHESNE aîné. Observations sur les Cartes à jouer. Voy. ce mémoire, p. 172-213 de l'Annuaire historique pour l'année 1837, publié par la Société de l'histoire de France. *Paris*, 1836, in-12.

(DUCHESNE aîné.) Jeux de Cartes tarots et de Cartes numérales du quatorzième au dix-huitième siècle, représentés en cent planches d'après les originaux, avec un précis historique et explicatif, publiés par la société des Bibliophiles français. *Paris*, 1844, gr. in-4, contenant 100 pl. en noir et en couleurs.

Le Précis historique n'est autre qu'un extrait du mémoire cité ci-dessus, auquel on a ajouté deux longues notes, l'une de M. Leber et l'autre de M. Jérôme Pichon, avec une table bibliographique et raisonnée des ouvrages relatifs aux Cartes à jouer.

C. LEBER. Études historiques sur les Cartes à jouer, principalement sur les Cartes françaises, où l'on examine quelques opinions publiées en France sur ce sujet. Voy. cette dissertation, au t. VI, p. 256-384, de la nouv. série des *Mémoires et dissertations sur les antiquités nationales et étrangères*, publiés par la société des Antiquaires de France. *Paris*, 1842, in-8.

LE BARON DE REIFFENBERG. Sur d'anciennes Cartes à jouer, avec une planche. Voy. cette notice, au tome XIV des *Bulletins de l'Académie royale de Belgique*.

AND. POTTIER. Sur une ancienne forme à imprimer des Cartes à jouer. Voy. cette notice dans la *Revue de Rouen et de la Normandie*, juin 1846.

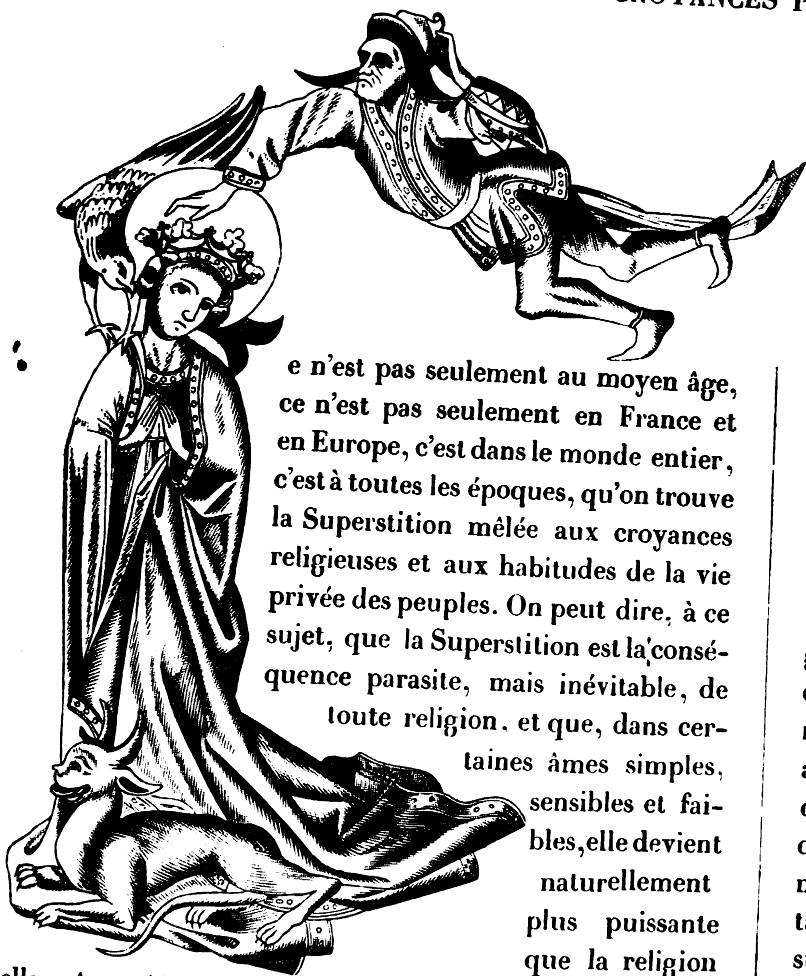
C. LEBER. Catalogue des livres imprimés, manuscrits, estampes, dessins et Cartes à jouer, composant la bibliothèque de M. C. Leber, avec des notes. *Paris*, 1839, 3 vol. in-8, fig.

La collection d'anciennes Cartes à jouer, formée par M. Leber, n'est pas moins curieuse que celle qui existe à la Bibliothèque du Roi ; elle appartient aujourd'hui à la Bibliothèque de la ville de Rouen. Voy. p. 205-208 et 235-248, t. I. du Catalogue.

Voy. encore, sur les Cartes à jouer, le *Traité hist. et prat. de la gravure en bois*, par J. M. Papillon; les *Memorie spettanti alla storia della calcographia*, par Leop. Cicognara; le *Dict. des Beaux-Arts*, par Millin, article CARTES; la dissertation de Gough, dans l'*Archæologia*, t. VIII, p. 152 et suiv.; la *Dissert. sur l'orig. et les progr. de la gravure sur bois*, par Fournier, etc.

SUPERSTITIONS,

CROYANCES POPULAIRES.



[C]e n'est pas seulement au moyen âge, ce n'est pas seulement en France et en Europe, c'est dans le monde entier, c'est à toutes les époques, qu'on trouve la Superstition mêlée aux croyances religieuses et aux habitudes de la vie privée des peuples. On peut dire, à ce sujet, que la Superstition est la conséquence parasite, mais inévitable, de toute religion, et que, dans certaines âmes simples, sensibles et faibles, elle devient naturellement plus puissante que la religion elle-même. Ainsi, la religion chrétienne, avec son mysticisme, ses élans du cœur et son caractère solennel, prêtait plus que toute autre, et surtout plus que le paganisme, à cette disposition rêveuse et mélancolique de l'âme humaine; ainsi, le Moyen Age, cette époque de naïve ignorance et de foi ardente, a-t-il donné une ample part à l'amour du merveilleux, qui tourmente souvent les esprits supérieurs, et qui semble être un impérieux besoin de l'homme attristé et opprimé par la dure nécessité du monde matériel. Religion et Superstition étaient en quelque sorte deux sœurs jumelles, également chéries et honorées, dans ces temps de pieuse et crédule ferveur; quelquefois même, ces deux sœurs, si distinctes entre elles par leur origine comme par leurs actes, se confondaient en une seule qui dominait la pensée des populations et régnait sans partage dans l'intérieur de la famille, non moins que dans l'exercice extérieur du culte. La Superstition, émanée du catholicisme et des influences de toutes les religions anciennes, avait formé, pour ainsi dire, l'atmosphère du Moyen Age, et s'était infiltrée partout dans les idées, dans les sentiments, dans les mœurs, dans les usages et dans les institutions.

Sans doute, puisque la Superstition tient à l'essence même des religions, les religions de l'antiquité égyptienne, grecque et romaine, n'étaient pas à l'abri des Croyances et des pratiques superstitieuses, malgré les austères enseignements de la philosophie: ces Croyances et ces pratiques avaient de telles racines dans l'opinion et dans l'habitude, qu'elles se sont, la plupart, conservées et perpétuées jusqu'à nous en changeant de nom, de forme et d'objet. Comme nous, les anciens croyaient aux présages, aux spectres, aux talismans, aux maléfices, aux oracles, aux esprits, aux choses surnaturelles; comme nous, ils attachaient de l'importance, en bien ou en mal, à certains signes, à certains phénomènes, à certains nombres; comme nous, ils voyaient et recherchaient sans cesse les rapports d'intelligence et de communication que ce monde terrestre et visible paraît entretenir avec un monde invisible et céleste. Mais, après avoir signalé, en passant, l'existence de la Superstition dans les religions des anciens, nous ne nous occuperons que de sa présence permanente et générale dans la religion chrétienne et dans la société catholique, au Moyen Age et jusqu'à la fin de la Renaissance. Sans essayer de rappeler ici les innombrables préjugés superstitieux qui s'étaient répandus et accrédités au milieu du vulgaire, en altérant les sources de la science et de la vérité, nous nous arrêterons seulement sur quelques Croyances populaires qui ont marqué plus spécialement dans l'histoire du catholicisme et qui se trouvent liées plus intimement à ses dogmes : ces Croyances ont eu, d'ailleurs,

un éclat sombre et terrible qui jette encore de vifs reflets à travers les siècles. Nous examinerons ensuite les mille et une Superstitions qui regardent les sacrements de l'autel et qui se classent ainsi en sept divisions principales, dont chacune correspond à un des sept sacrements : au baptême, à la confirmation, à l'eucharistie, à la pénitence, à l'extrême-onction, à l'ordre et au mariage. Ce sont les conciles et les théologiens qui ont imaginé ce classement méthodique des Superstitions et des péchés qu'elles peuvent engendrer.

L'Église, dès son berceau, a fait la guerre à la Superstition, comme à l'ivraie qui étouffe le bon grain. On eût dit que dès lors les Pères et les philosophes chrétiens avaient prévu l'envahissement de cette ivraie dans le champ de la doctrine religieuse, qui ne tarda pas à être presque étouffée sous la mauvaise herbe que la Réformation du seizième siècle s'efforça en vain d'extirper. « La religion est le culte du vrai ; la Superstition, celui du faux ; » selon Lactance (*De diviná Instit.*, IV, cap. 28) ; « toute Superstition est un grand supplice et une très-dangereuse infamie pour les hommes ; » selon saint Augustin (*Liber de verà religione*, V, cap. 55). Les conciles et les synodes n'ont cessé, pendant tout le cours du Moyen Age, de mettre au ban de l'Église la Superstition et de la poursuivre impitoyablement dans ses tendances les plus secrètes et les mieux déguisées. Le concile de Paris, tenu en 829, se prononce très-énergiquement contre « des maux très-pernicieux, qui sont assurément des restes du paganisme, tels que la magie, l'astrologie judiciaire, le sortilége, le maléfice ou l'empoisonnement, la divination, les charmes et conjectures qui se tirent des songes. » Le concile provincial d'Yorck, en 1466, déclare, avec saint Thomas, que toute superstition est une *idolâtrie*. Notre illustre Jean Gerson avait formulé la même opinion, en ces termes : « La Superstition est un vice opposé par excès à l'adoration et à la religion » (*Superstitio est vitium oppositum adorationi et religioni per excessum*). Mais l'Église, considérant la Superstition comme une œuvre du diable, n'avait pas su fixer elle-même la limite, souvent incertaine et imperscriptible, qui séparait la religion de la Superstition. Voilà pourquoi la Superstition était généralement tolérée et glorifiée, dans les pratiques du culte et même dans les mystères du dogme.

Ici, les Croyances superstitieuses étaient une exagération de la foi, un excès de la dévotion : elles avaient alors quelque chose de touchant et de respectable ; là, elles dérivaient de la démonomanie, et elles n'étaient que l'expression d'une crédulité ridicule ou coupable ; ailleurs, elles provenaient d'une tradition erronée et travestie, écho mensonger d'un passé plus ou moins éloigné ; tantôt, elles avaient un caractère futile et indécis ; tantôt, elles se montraient sous une physionomie étrange et remarquable : l'une était une hérésie, une entreprise criminelle contre l'Église et la société ; l'autre n'était qu'une innocente fantaisie, indifférente pour tout le monde, excepté pour la personne qui l'avait à cœur ; tout, dans le monde moral, devenait prétexte à Superstition, et tout, dans le monde physique, offrait un moyen de Superstition. Les sentiments les plus honnêtes, les plus élevés, les plus généreux, se mélangeaient souvent d'un alliage superstitieux, que ne leur enlevait pas même le creuset de la religion.

Les miracles des saints et le culte des reliques donnèrent lieu à plus de Superstitions, que le démon lui-même n'aurait su en créer. Ces Superstitions intéressaient également l'Église et les fidèles : ceux-ci y trouvaient de quoi satisfaire leur piété active et insatiable ; l'Église en profitait pour fortifier sa prépondérance temporelle, pour accroître ses revenus, pour augmenter le nombre des couvents et des fondations pieuses. Nous n'avons pas l'intention d'attaquer les faux miracles et les fausses reliques, en les désignant comme les Superstitions les moins dangereuses de celles qui s'élevaient de toutes parts dans le domaine de l'Église. La *Légende dorée* de Pierre de Voragine, qui fut, s'il est permis de s'exprimer ainsi, l'évangile de la Superstition au treizième siècle, avait recueilli toutes les fables, toutes les traditions merveilleuses, que le culte des saints et de leurs reliques entretenait dans la chrétienté, comme autant de corollaires des dogmes fondamentaux de la religion ; dès lors, chaque saint, chaque relique, chaque pèlerinage devint une source respectable de Superstitions, souvent absurdes et monstrueuses ; dès lors, ces Superstitions s'unirent si étroitement avec les choses saintes, que la piété la plus clairvoyante n'était pas capable de les démêler les unes des autres. L'Église prit le parti de fermer les yeux sur ces excès d'une dévotion grossière et ignorante : elle ouvrit son giron au débordement des Superstitions qu'elle sanctifiait en les acceptant et quelquefois en les évoquant la première ; elle y trouvait d'ailleurs son avantage et elle les considérait comme des aiguillons de la foi. Ce furent pourtant ces Superstitions qui fournirent des armes aux hérétiques et aux réformateurs, contre le christianisme et le catholicisme, depuis les Manichéens et les Albigeois jusqu'aux Anabaptistes, aux Luthériens et aux Calvinistes.

Les Superstitions dont l'Église repoussait la responsabilité sans pactiser jamais avec elles, c'étaient celles qui ne lui rapportaient aucun profit ou qui lui causaient un préjudice. Ainsi, poursuivait-elle de ses censures et de ses excommunications toute Croyance, toute pratique superstitieuse qui ressemblait à un retour vers le paganisme, à une tendance vers la démonolâtrie ; elle faisait une guerre implacable aux astrologues, aux devins, aux sorciers, aux enchanteurs : elle ne se contentait pas de les damner dans l'autre monde, elle les frappait, dans celui-ci, avec le bras séculier dont elle disposait toujours à son gré ; elle ne voulait pas que les chrétiens s'accoutumassent à chercher, en dehors de son empire et de son action, des espérances, des consolations, des joies, des influences, qui répondissent à cet éternel besoin de croire, de savoir et de sentir, que la nature a mis en nous ; elle ne voulait pas, en un mot, que la Superstition exerçât son prestige et ses charmes séducteurs hors de la sphère des idées religieuses. Voilà pourquoi elle accusait le diable d'être l'auteur de toutes les Super-

stitions qu'elle n'avait pas autorisées en les couvrant d'un voile sacré.

Nous savons positivement quelles étaient ces Superstitions, au septième siècle, par un passage de la Vie de saint Eloi, évêque de Noyon, écrite en latin par saint Ouen, archevêque de Rouen (voy. cette Vie dans le t. V du *Spicilegium* de d'Achery). La plupart des Superstitions que condamne le saint évêque appartenaient encore au paganisme et conservaient l'empreinte des Croyances religieuses de l'antiquité, tant celles-ci étaient vivaces et profondément enracinées dans les esprits. Saint Eloi disait à ses ouailles : « Avant tout, je vous en supplie, n'observez aucune des coutumes sacriléges des païens; ne consultez pas les graveurs de talismans, ni les sorciers, ni les enchanteurs, pour aucune cause ou maladie que ce soit;..... ne prenez pas garde aux augures ni aux éternuements; ne faites point attention aux chants des oiseaux, que vous avez pu entendre dans votre chemin;..... qu'aucun chrétien ne remarque quel jour il sortira d'une maison et quel jour il y rentrera;..... que nul ne se préoccupe du premier jour de la lune ou de ses éclipses; que nul ne fasse, aux calendes de janvier, des choses défendues, ridicules, antiques et déshonnêtes, soit en dansant, soit en tenant table ouverte pendant la nuit, soit en se livrant aux excès du vin;..... que nul, à la fête de saint Jean ou à certaines solennités des saints, ne célèbre les solstices par des danses, des paroles et des chants diaboliques; que nul ne pense à invoquer les démons comme Neptune, Pluton, Diane, Minerve ou le Génie;..... que nul ne garde le repos, au jour de Jupiter, à moins que ce ne soit en même temps la fête de quelque saint, ni le mois de mai, ni aucun autre temps, ni aucun autre jour, si ce n'est le jour du Seigneur; que nul chrétien ne fasse des vœux dans les temples ou auprès des pierres, des fontaines, des arbres ou des enclos; que nul n'allume des flambeaux le long des chemins ou dans les carrefours; que nul n'attache des billets au cou d'un homme ou de quelque animal; que nul ne fasse des lustrations, ni des enchantements sur les herbes, ni ne fasse passer ses troupeaux par le creux d'un arbre ou à travers un trou fait dans la terre; que nulle femme ne suspende de l'ambre à son cou et n'en mette dans telle ou telle teinture ou autre chose, en invoquant Minerve ou d'autres fausses divinités;..... que personne ne pousse de grands cris, quand la lune pâlit;... que personne ne craigne donc qu'il lui arrive quelque chose, à la nouvelle lune;..... que personne ne nomme son maître la lune ou le soleil;..... que nul ne croie au destin, à la fortune ou à un quadrat de géniture, qu'on appelle vulgairement une naissance;..... chaque fois que vous tomberez dans quelque infirmité, n'allez point trouver les enchanteurs, les devins, les sorciers et les charlatans, et ne faites point de cérémonies diaboliques aux fontaines, aux arbes et aux carrefours des chemins.....» (*Vie de saint Eloi*, trad. par Ch. Barthélemi. *Paris*, 1847, in 8°, liv. II, ch. 15.) Les chrétins du septième siècle, comme on le voit, étaient à demi païens, et le saint évêque de Noyon ne faisait que répéter des admonitions que les conciles avaient adressées déjà bien des fois aux nouveaux convertis et qui n'eussent pas été inutiles deux ou trois siècles plus tard; car le paganisme se perpétua dans le peuple par la Superstition, lors même qu'il fut complétement effacé de la face du monde catholique. Les religions s'éteignent et disparaissent, les Superstitions populaires ne meurent jamais.

Ainsi, tout le Moyen Age est plein des réminiscences de la mythologie païenne : elle pénètre parfois jusqu'au cœur de la Bible et des évangiles, sous les auspices de quelque docte commentateur ecclésiastique, qui mettra sans façon à contribution les *Métamorphoses* d'Ovide, pour ajouter au merveilleux du récit. Le déluge de Deucalion et Pyrrha devait aussi ajouter quelques épisodes au déluge de Noé, comme si la tradition était la mère de la Superstition, comme si la Superstition était cachée dans le berceau de toutes les religions. Le serpent Python et les monstres, éclos de la fange de la terre, noyée par les eaux du ciel, avaient passé dans les livres saints des Hébreux, et surtout dans les gloses que les rabbins, ces grands maîtres en Superstition, ne se lassaient pas d'y joindre dans le cadre élastique du Talmud. Les chrétiens n'eurent garde de renoncer à ces monstres, à ces dragons et à ces serpents, qui leur causaient autant d'admiration que de terreur, et qui furent bientôt, aux yeux du peuple, la personnification multiforme de l'Esprit du mal. Le diable n'avait-il pas lui-même choisi la figure du serpent ou du dragon, pour pénétrer dans le Paradis terrestre et tenter Ève? Le Prophète n'avait-il pas attribué au Tentateur cette figure symbolique, en annonçant que la femme écraserait un jour sous ses pieds la tête du serpent? On confondit serpent et diable, dans le langage mystique, et l'imagination des prédicateurs, des poëtes, des peintres et des imagiers se mit en frais, durant tout le Moyen Age, pour reproduire le serpent sous les formes les plus fantastiques et avec les couleurs les plus incroyables.

C'est que la Superstition populaire s'emparait volontiers de tout ce qui saisissait les yeux et l'esprit. Il y avait donc des serpents et des monstres partout, dans la légende des saints et dans les œuvres de l'art chrétien, qui étaient comme la représentation figurée de cette légende, traduite de toutes parts en tableaux, en vitraux, en statues, en bas-reliefs, en images naïves et terribles. Le vulgaire apprenait par là, sans doute, à craindre le diable plus que Dieu, mais il ne se souciait pas de connaître le vrai sens historique et philosophique de ces affreux serpents, qu'il voyait peints ou sculptés dans les églises, comme attributs de différents saints : il trouvait naturel que saint Georges eût tué, en Phénicie, un dragon qui allait dévorer la fille du roi de ce pays-là; que saint Marcel et saint Germain, armés de la croix, eussent fait la chasse à des serpents ailés, sur le territoire du Parisis; que saint Romain eût enchaîné avec son étole la Gargouille de Rouen; que sainte Marthe eût combattu et vaincu la Tarasque de Tarascon. C'étaient là des Croyances si bien établies dans le peuple, que quiconque eût osé rire de la Gargouille, à Rouen, et de la Tarasque, à Tarascon, eût été mis en pièces ou lapidé, en châtiment de son hérésie. N'a-t-on pas célébré, jusqu'à nos jours, par

des processions et des cérémonies bizarres, la miraculeuse victoire de saint Romain et de sainte Marthe? Le clergé, qui prenait part à ces fêtes populaires, ne savait peut-être pas lui-même que leur origine se rattachait à l'histoire du christianisme, et que ces dragons, terrassés par les saints, symbolisaient la destruction du culte des idoles ou des démons et le triomphe de l'Évangile.

Le serpent avait joué un rôle considérable dans toutes les théogonies païennes, mais la religion de Jésus-Christ lui donna encore plus d'importance, et l'on serait en peine d'énumérer dans combien de situations diverses il s'y montre plus ou moins approprié aux besoins de la circonstance. Il entre de plein droit dans le blason, avec les chimères, les licornes, les animaux fabuleux, qui étaient sortis comme lui de la Bible et de l'Apocalypse; il se mêle à l'histoire, sous les traits de Mélusine de Lusignan; il inspire les plus merveilleux récits des voyageurs; il parcourt, d'un bout à l'autre, le domaine de la science et celui de la poésie. C'est toujours le diable ou la puissance infernale, qui anime le serpent et qui lui prête ce luxe prodigieux de formes et de couleurs que les artistes du Moyen Age excellaient à rendre, comme si l'original eût posé devant eux. On n'oubliera pas de rappeler, en traitant des arts du dessin, ainsi que des voyages et de l'histoire naturelle, quelle part y prenaient les Croyances populaires relatives au serpent et à ses innombrables rejetons problématiques. On peut dire que le serpent, au point de vue religieux, est une des plus fécondes Superstitions qui aient été exploitées par l'Église catholique.

On a fait moins d'usage sans doute des monstres et des animaux chimériques, contemporains du serpent d'Ève et du déluge de Noé; mais ils ont figuré toutefois dans les arts et dans les sciences, soit comme des caprices de la création divine, soit comme des produits étranges de la matière inerte et de l'aveugle nature. Le diable était aussi responsable de la naissance des monstres bizarres ou hideux, qui descendaient pourtant, en ligne directe, des géants, des pygmées, des cyclopes, des faunes, des satires, des centaures, des harpies, des tritons de l'antiquité. Les Pères de l'Église les plus vénérables, tels que saint Augustin et saint Isidore, n'avaient point osé nier l'existence de ces monstres que Pline et les anciens naturalistes admettaient complaisamment dans la hiérarchie des êtres vivants. La tradition était d'accord là-dessus avec les Pères de l'Église, sur tous les points du globe, et le peuple acceptait volontiers, en fait de merveilles et de prodiges, les plus invraisemblables, surtout quand on les attribuait à la malice du démon. N'était-il pas très-plausible que l'Esprit du mal créât des êtres à son image, pour les opposer à ceux que Dieu avait créés à la sienne? De là, ces monstrueuses contrefaçons de l'homme qui, selon Pierre Comestor, avaient apparu sur la terre après le déluge; races difformes et impossibles, que les crédules voyageurs des quinzième et seizième siècles prétendaient avoir encore retrouvées dans les régions nouvelles qu'ils visitaient sous l'empire de leurs Superstitions d'enfance! La théologie chrétienne ne se faisait pas scrupule d'emprunter au paganisme géants, pygmées, cyclopes, faunes, satires, pour en peupler la terre après le déluge qui aurait bien dû recommencer et noyer cette épouvantable engeance. Le caprice et l'imaginative des docteurs en Sorbonne avaient ajouté, il est vrai, quelques traits nouveaux à la description que Pline s'était amusé à retracer, d'après le témoignage d'auteurs plus anciens; ainsi, Dieu, pour varier la forme humaine, aurait créé alors des hommes sans tête, ayant les yeux et la bouche au milieu de la poitrine; des hommes à tête de héron et à cou de serpent; des hommes dont les oreilles descendaient jusqu'à terre; des hommes dont le pied gauche était assez large pour leur servir de parasol; des hommes couverts de poils longs et soyeux; des hermaphrodites et des androgynes qui firent longtemps concurrence à la famille de Noé, à la légitime descendance d'Adam et Ève. Les artistes et les poëtes n'eurent aucune répugnance à introduire dans leurs ouvrages ces créations imaginaires, approuvées, en quelque sorte, par l'Église; et la Superstition qui voulait qu'elles eussent existé réellement aux temps anté-diluviens, selon les uns, et à la suite du déluge, selon les autres, la Superstition ne refusa pas d'admettre que leur existence normale s'était perpétuée en Lybie, en Éthiopie, dans l'Inde, dans ces pays inconnus de l'Asie et de l'Afrique où l'on plaçait encore le paradis terrestre.

Il est étonnant que personne, à l'exception de certains héros de légende, ne se soit vanté d'avoir retrouvé le paradis terrestre, quoique de graves écrivains aient travaillé à constater sa position géographique : on n'y serait pas allé voir, cependant, si Benjamin de Tudele, Rubruquis, Jean Carpin, Marco Polo, ou quelque autre voyageur du treizième siècle, avaient mis en avant cette prétention exagérée. Mais, en revanche, plus d'un bon chrétien s'est persuadé, à cette même époque, si féconde en merveilles, qu'on pouvait visiter le purgatoire et entrevoir de loin le vrai paradis, sans cesser d'appartenir au monde des vivants. Il n'y avait guères que les sorciers qui eussent le privilége de descendre dans l'enfer, et ce privilége-là leur coûtait cher quand ils avaient l'imprudente audace de s'en targuer vis-à-vis de l'Inquisition ou de la justice séculière. Le purgatoire, où l'on croyait pouvoir pénétrer et d'où quelques-uns prétendaient être revenus, était celui de saint Patrice, et son entrée se trouvait en Irlande, dans une île du lac de Derg. Ce purgatoire, imité de l'antre de Trophonius, fameux dans l'histoire du paganisme grec, ne fut découvert ou imaginé qu'au douzième siècle, et il acquit bientôt une célébrité qui courut d'un bout de l'Europe à l'autre : les principaux écrivains de ce temps-là, Mathieu Paris, Jean de Vitry, Vincent de Beauvais, ne dédaignèrent pas de s'en occuper très-sérieusement, tandis que la poésie des trouvères et des minnesingers faisait circuler de bouche en bouche cette légende sombre et merveilleuse, qui devait bientôt inspirer le Dante. Suivant cette légende, Jésus-Christ avait conduit saint Patrice dans « une moult grant fosse qui estoit moult obscure par dedans » et il l'y laissa un jour et une nuit; en sortant de là, le saint était *expurgié de tous les péchiés qu'il fit*

oncques : il n'eut rien de plus pressé que de faire bâtir, près de la *fosse*, une *moult* belle église et un couvent de l'ordre de Saint-Augustin. Après sa mort, la foule vint en pèlerinage ; quelques téméraires osèrent pénétrer dans la fosse, et la plupart ne reparurent jamais. On eut pourtant des nouvelles du purgatoire, par l'entremise d'un chevalier anglais, nommé Owen, qui avait commis de si gros péchés, qu'il résolut de s'en délivrer à l'instar de saint Patrice. Il se prépare douc à descendre dans la fosse : il prie et jeûne pendant quinze jours ; il communie, reçoit l'extrême-onction et fait célébrer ses obsèques ; puis, sans cuirasse et sans armes, protégé seulement par la foi et la grace, accompagné de moines et de prêtres qui chantent les litanies des morts, il se rend à l'ouverture du *trou* et il s'y glisse en rampant sur les mains et sur les genoux au milieu des ténèbres. Bientôt une clarté « comme il y en a en ce monde ès jours d'hiver vers les vespres » lui permet de voir qu'il se trouve dans une vaste salle *à coulomnes et à arches*, et que douze *grands* hommes vêtus de robes blanches viennent à lui pour le reconforter : — « Ceste salle sera tanstost plaine de deables qui moult cruellement te tourmenteront, lui disent ces fantômes. Garde bien que tu aies le nom de Dieu en ta remenbrance. » En effet, les démons accourent avec des cris de joie et de furenr ; ils entourent le chevalier qui résiste à leurs tentations et à leur menaces ; ils l'enchaînent, ils l'emportent dans les profondeurs du gouffre, jusques « en un plain champ moult long et moult plain de douleurs. Là avoit hommes et femmes de divers âges, qui se gissoient tous nus, trestous estendus à terre le ventre dessous ; qui avoient des clous ardans fichiés parmi les mains et parmi les piés, et y avoit un grant dragon tout ardant qui se seoit sus eulx et leur fichoit les dens tous ardans dedans la char. » Owen poursuit sa route et rencontre, toujours escorté par les diables, d'autres supplices plus douloureux. à mesure qu'il approche de l'enfer : il voit une foule d'âmes plongées dans des cuves remplies de métaux fondus. « Or est la vérité que trestous ces gens ensemble si crioient à haulte voix et pleuroient moult angoisseusement. » Bien lui prend d'invoquer le nom du Christ, lorsqu'il s'avance jusqu'aux abords de la *gehenne* infernale et qu'il aperçoit les âmes des damnés, semblables à de grosses étincelles volant à travers les flammes. Cette invocation l'a délivré des diables, et il peut arriver sans encombre à la porte même du séjour des bienheureux. Ce n'est pas la Jérusalem céleste, c'est le paradis terrestre. celui-là même dont fut chassé le premier homme et qui reçoit maintenant les âmes purifiées au sortir du purgatoire. Ce paradis ne pouvait pas différer de la peinture que nous en fait la Bible, et le bon chevalier n'y remarqua rien de plus que des près verts délicieux, des arbres, des fleurs, des herbes, des fruits *de toute semblance et de toutes délices de beautés*, et de plus, deux archevêques qui lui indiquèrent de loin le ciel des élus et l'entrée lumineuse du véritable paradis. On comprend que le chevalier. à son retour dans notre monde sublunaire, se soit empressé de raconter toutes ces belles choses qui furent recueillies comme paroles d'évangile. Le purgatoire de saint Patrice n'eut pas besoin d'autres lettres de créance pour être reconnu comme vrai et authentique par l'Église et par toute la chrétienté. Les moines, qui en avaient la garde et le revenu, en montraient bien la porte aux pèlerins que la dévotion et la curiosité amenaient en Irlande ; mais le trou restait fermé et impénétrable, si bien qu'il ne fut donné à personne de recommencer l'excursion souterraine du chevalier Owen. Cependant chaque nation a tenu à honneur de se faire représenter par un des siens dans les récits, rédigés en différentes langues, qui nous ont conservé le souvenir des voyages faits au purgatoire de saint Patrice, tant cette Croyance superstitieuse s'était, en quelque sorte, nationalisée partout dans l'Europe du Moyen Age.

Une Superstition non moins célèbre, qui date du même temps, et qui paraît avoir été rapportée d'Orient par les premières croisades, c'est celle du Juif-Errant, que les habitants des campagnes croyaient voir dans tous les mendiants étrangers, à longue barbe blanche, qui passaient d'un air grave et mélancolique, sans s'arrêter, sans lever les yeux, et sans parler à personne. Le passage du Juif-Errant dans la plupart des pays chrétiens, et dans un grand nombre de villes, a été constaté par les chroniqueurs, et sa légende, recueillie dès le treizième siècle par Mathieu Paris, trouvait peu d'incrédules, à l'époque même de la Réformation, qui faisait une si implacable guerre aux Croyances superstitieuses. Cette légende fut racontée, en 1228, aux moines de Saint-Alban, par un archevêque arménien, à son arrivée de la Terre-Sainte en Angleterre. Cet archevêque, interrogé sur « le fameux Joseph, dont il est souvent question parmi les hommes, « déclara très-délibérément qu'il le connaissait pour l'avoir reçu souvent à sa table. Voici l'histoire de ce Joseph. Il se nommait Cartaphilus, et était portier du prétoire de Ponce-Pilate, quand Jésus fut entraîné par les Juifs, pour être crucifié. Jésus s'étant arrêté un instant sur le seuil du prétoire, Cartaphilus le frappa d'un coup de poing dans le dos, et lui cria d'un ton moqueur :—« Va donc plus vite, Jésus, va ! Pourquoi t'arrêtes-tu ? » Jésus se retourna et lui dit avec un visage sévère :—« Je vais, et toi tu attendras que je sois venu ! » Or, Cartaphilus, qui n'avait que trente ans au moment de la Passion, et qui rajeunissait chaque fois qu'il atteignait sa centième année, attendait toujours, depuis, la venue du Seigneur et la fin du monde. C'était un homme de sainte conversation et de grande piété, qui parlait peu et avec réserve, qui se contentait d'une nourriture frugale et de vêtements modestes, qui pleurait souvent et qui ne souriait jamais. Du reste, il annonçait le jour du jugement des âmes, et il recommandait la sienne à l'indulgence de Dieu. Cette légende avait de quoi faire impression sur le peuple, avant même que la Superstition l'eût surchargée de détails plus singuliers encore. Ce fut la poétique et rêveuse Allemagne qui caractérisa davantage la grande figure du Juif-Errant. Ainsi, au seizième siècle, lorsque chaque ville, chaque village s'attribuait l'honneur d'avoir donné l'hospitalité à cet infortuné portier du prétoire de Pilate, un évêque allemand, et non

plus un archevêque arménien, Paul d'Eitzen, raconte, dans une lettre datée du 29 juin 1564, qu'il a rencontré le Juif-Errant à Hambourg, et qu'il s'est entretenu longtemps avec lui. Ce Juif ne se nommait plus Cartaphilus, ni Joseph, mais Ahasverus. C'était un homme grand, qui ne paraissait pas avoir plus de cinquante ans. Il avait de longs cheveux, flottant sur les épaules ; il marchait pieds nus: ses vêtements étranges consistaient en des chausses amples, en une jupe courte qui lui descendait jusqu'aux genoux, et en un manteau qui tombait jusqu'à ses talons. Il assistait d'ailleurs au sermon, dans une église catholique, tout Juif qu'il était, et il se prosternait en pleurant, en soupirant, en meurtrissant sa poitrine, toutes les fois que le prédicateur prononçait le saint nom de Jésus-Christ. Il tenait les discours les plus édifiants, pourvu qu'on lui adressât la parole, car il était naturellement silencieux ; il ne riait pas plus en 1564 qu'en 1228, et il fondait en larmes dès qu'il entendait jurer et blasphémer. Il mangeait et buvait avec une sobriété exemplaire, et n'acceptait que deux ou trois sous pour son usage, quand on lui offrait de l'argent. Son histoire ressemblait beaucoup à celle de Cartaphilus, si ce n'est qu'il avait repoussé et injurié Jésus portant sa croix, lorsque Jésus s'arrêta pour reprendre haleine devant la maison où il se trouvait, lui, avec sa femme et ses enfants, pour voir passer le *roi des Juifs* montant au Calvaire. « — Je m'arrêterai et reposerai ! lui avait dit le Christ indigné ; toi, tu chemineras ! » En effet, depuis cet arrêt, il avait quitté sa maison et sa famille, pour errer par le monde et faire pénitence de sa dureté. Il n'avait revu Jérusalem que quinze siècles après en être sorti : « Il ne savait ce que Dieu voulait faire de lui, de le retenir si longtemps en eette misérable vie ! » On comprend l'émotion et la terreur que laissait dans les esprits cette admirable légende qui personnifie en un seul homme tout le peuple de Moïse, et qui, sous la forme d'une imposante allégorie, retrace sa destinée vagabonde depuis le crucifiement de Jésus. On signala plus d'une fois l'apparition du Juif-Errant en France, en Allemagne et dans les Pays-Bas, au seizième siècle, et toujours cette apparition, qui donna lieu à une foule de livrets et de placards, fut considérée comme le sinistre pronostic de quelque grande calamité publique. Ainsi, le Juif-Errant venait-il de se montrer à Strasbourg, à Beauvais, à Noyon et dans plusieurs autres villes de France, lorsque Ravaillac assassina Henri IV.

Une Superstition qui pouvait bien avoir la même origine que celle du Juif-Errant et qui ne fut pas moins populaire au Moyen Age et jusqu'à la fin de la Renaissance, c'est l'existence, dans l'Inde ou dans l'Abyssinie, d'un certain *Prêtre-Jean*, roi et pontife, moitié juif et moitié chrétien, qui, depuis des siècles, gouvernait un vaste empire où la main de Dieu avait rassemblé plus de merveilles que dans le paradis de Mahomet. Tous les chroniqueurs, tous les voyageurs du treizième siècle, que la tradition du Juif-Errant avec préoccupés, Mathieu Paris, Jacques de Vitry, Jean Carpin, Marco Polo, s'étaient donné garde d'oublier le Prêtre-Jean. Les récits que l'on publiait des richesses inouïes de ce personnage et du pays qu'il avait sous sa domination, semblaient bien faits pour exalter l'imagination et la cupidité du pauvre peuple. Ce fut aussi un évêque d'Arménie qui, en 1145, apporta en Europe les premières nouvelles de ce fabuleux Prêtre-Jean. Depuis, beaucoup de particularités bizarres et fantastiques vinrent de toutes mains s'ajouter à la légende originale et en augmentèrent la vogue. Pas de voyageur qui, ayant visité l'Afrique ou l'Asie, osât s'inscrire en faux contre cette Croyance généralement admise dans la chrétienté ; les plus menteurs prétendaient même s'être renseignés sur les lieux et n'étaient pas avares de récits incroyables qu'on accueillait en Europe avec autant de confiance que de crédulité. Cette espèce de pape immortel de l'Orient avait plus d'une fois troublé le sommeil des papes d'Occident, successeurs de saint Pierre, comme si le schisme devait venir de bien loin pour attaquer la papauté. Ce fut peut-être un partisan secret de la Réformation, qui s'avisa d'écrire, en 1507, *à l'empereur de Rome et au roi de France*, sous le nom *Prêtre-Jean*. Dans cette lettre curieuse, rédigée en français (imprimée sans lieu ni date, in-4° de 12 feuillets, goth.), le Prêtre-Jean, qui s'intitule *par la grâce de Dieu roi tout-puissant sur tous les rois chrétiens*, fait une profession de foi assez orthodoxe et invite le pape Jules II et Louis XII à venir sans façon s'établir dans ses États qu'il leur représente comme les plus beaux et les plus riches du monde. On y trouve, en effet, une foule de choses qui ne se voient que là et dans les contes de fées ; c'est là qu'on rencontre la licorne, le phénix, le griffon, le rock, des bœufs sauvages à sept cornes, des lions rouges, verts, noirs et blancs, des *sagittaires* ou centaures, des hommes à tête de chien, des pygmées qui sont bons chrétiens et qui ne font la guerre qu'aux oiseaux, des dragons à sept têtes ; c'est là que jaillit la fontaine d'Eau de Jouvence et que l'arbre de Vie a été planté exprès pour produire le saint-chrême, qui sert aux usages des sacrements de l'Église. On n'avait donc pas lieu de s'étonner si cette région bénite était terrible pour les pécheurs, tellement que celui qui commettait le péché de luxure périssait par le feu et celui qui osait mentir courait risque de la hart. Quant au palais du maître de ce singulier pays, on devine qu'il devait être de cristal avec un toit de pierres précieuses et des colonnes d'or massif. Mais ce n'était pas encore le plus extraordinaire : « Une autre grant merveille y a en nostre palais, dit le Prêtre-Jean au pape et au roi de France, c'est assavoir que nul manger n'y est appareillé fors que en une escuelle, un gril et un tailloir qui sont pendus à ung pillier. Et quand nous sommes à table et nous désirons avoir viandes, elles nous sont appareillées par la grâce du Saint-Esprit. » Le pape et le roi de France n'auraient pu en offrir autant à leur heureux correspondant, qui devait être bien fier d'avoir le Saint-Esprit pour cuisinier. On comprend que les rois de Portugal, Jean II et Emmanuel, aient envoyé plusieurs expéditions dans l'Inde et en Abyssinie pour s'assurer de la vérité de ces merveilles ; mais ils ne réussirent pas à découvrir si le Prêtre-Jean régnait en Abyssinie ou en Tartarie. C'est dans ce

dernier pays néanmoins, que les savants, peu superstitieux de leur nature, ont fixé la résidence d'un chef nestorien, nommé *Johannes Presbyter*, qui y aurait fondé un empire puissant. au milieu du douzième siècle. De là, cette fiction du Prêtre-Jean, répandue dans le monde chrétien au Moyen Age et souvent mise en œuvre dans les inventions des poëtes et des voyageurs.

On avait, sans trop d'efforts, rattaché au Prêtre-Jean et au Juif-Errant le personnage de l'Antechrit, qu'on attendait toujours depuis l'an 1000, et qui ne se pressait pas de paraître sur la terre, pour préluder à la fin du monde. On publia, à diverses reprises, que l'Antechrist était né et qu'il ne tarderait pas à se révéler par des miracles ; on prétendit même que ce *fils de la perdition* avait commencé son règne apocalyptique en prêchant la guerre et en évoquant la peste et la famine ; mais si la famine, la peste et la guerre se mettaient d'intelligence contre les hommes, nul n'osait assumer la grave responsabilité du rôle d'Antechrist ; aussi-bien, le monde ne se préparait-il pas à finir. Le peuple n'en était pas moins persuadé que le monde finirait et que l'Antechrist viendrait auparavant. Les gens d'Église et les moines ne faisaient rien pour combattre cette Superstition qui leur avait été si profitable, toutes les fois que la crédulité populaire s'était émue de l'arrivée prochaine de l'Antechrist et de l'imminence du jugement dernier. Ainsi, dès le quatrième siècle de l'ère chrétienne, saint Augustin n'accordait plus que quelques années de répit au genre humain, avant l'accomplissement des temps. L'époque de la fin du monde fut pourtant remise de siècle en siècle jusqu'au millenaire, qui, de l'avis des plus doctes et des plus pieux théologiens, était le terme préfix de cette grande catastrophe. « Au bout de mille ans, avait dit saint Jean, Satan sortira de sa prison et séduira les peuples qui sont aux quatre angles de la terre. » Cette prophétie n'avait jamais soulevé de doute ni de contradiction, et la lettre même de l'Évangile, où il est écrit que le fils de Dieu viendra juger les vivants et les morts, lui servait de redoutable commentaire. En présence de ce jugement universel, les chrétiens ne songèrent plus qu'à se mettre en état de paraître devant Dieu ; ils renoncèrent à tous leurs biens terrestres et les donnèrent aux églises et aux couvents ; ils crurent inutile de cultiver la terre et de se livrer à leurs travaux habituels ; ils quittèrent leurs champs, leurs boutiques et leurs maisons, pour se précipiter autour des autels. Cette année-là, il y eut des signes menaçants dans le ciel et sur la terre : éclipses, comètes, météores, débordements de fleuves, tempêtes, épidémies, stérilité. Un contemporain nous a laissé une peinture terrible de la désolation qui régnait dans tout l'Occident aux approches du terme fatal : La Superstition aggravait encore les maux réels de la misère publique; on ne parlait que de miracles effrayants : juifs convertis, morts ressuscités, vivants frappés de mort subite, spectres et démons sortant du fond de l'abîme. Enfin, la veille du jour où devait s'accomplir l'an 1000, toute la population en larmes et en prières s'entassa dans les églises ; on attendait, en frissonnant le son des sept trompettes et l'apparition de l'Antechrist; mais le soleil ne s'obscurcit pas, les étoiles ne tombèrent pas, et la nature ne vit pas ses lois interrompues. Ce n'était qu'un retard, disait-on, et l'on comptait avec anxiété les jours, les semaines, les mois : on ne se rassura qu'au bout de plusieurs années d'angoisses. Depuis cette époque mémorable, la fin du monde semble ajournée, par un effet de la grâce divine, mais toutefois, à différents intervalles, elle fut de nouveau annoncée avec plus ou moins d'à-propos, notamment par Arnault de Villeneuve, qui la mettait en 1395. Au commencement du XVIe siècle, les luthériens eurent l'étrange idée de voir l'Antechrist dans le pape de Rome, qu'ils ne désignèrent plus autrement. L'Allemagne protestante n'hésita donc pas à croire les sinistres prophéties d'un fameux astrologue, Jean Stoffler, qui voulait que le monde finît en 1521 par un nouveau déluge. Il y eut un théologien de Toulouse, nommé Auriol, qui fit construire une arche, par mesure de précaution. L'épouvante générale, que les prédictions de Stoffler avaient causée, reparut dans les dernières années du XVIe siècle et se prolongea jusqu'en 1610. « Le bruit de la fin du monde, dit un historien breton (le chanoine Moreau), alla si avant, qu'il fallut que le roi Henri IV, lors régnant, par édit exprès, fit défense d'en parler. » On disait que l'Antechrist était né à Babylone et que les Juifs se disposaient à le reconnaître pour leur messie. Un démoniaque exorcisé déclara que cet Antechrist avait vu le jour, aux environs de Paris, en 1600, qu'il avait été baptisé au sabbat, et que sa mère, juive d'origine, nommée Blanchefleur, l'avait conçu par l'œuvre de Satan. Une sorcière prétendit avoir tenu sur ses genoux cet enfant diabolique, qui avait des griffes au lieu de pieds, ne portait pas de chaussures et parlait toutes les langues. Ce ne fut pas la dernière fois que l'on vit s'émouvoir les Croyances populaires à l'égard de la fin du monde, et le personnage mystérieux de l'Antechrist, que les artistes du Moyen Age avaient revêtu des traits les plus conformes au rôle que lui prête l'Apocalypse, est encore présent à l'imagination des bonnes gens de campagne, qui n'ont garde, en le jugeant armé de griffes, de cornes et de queue, de le confondre avec le pape.

Plusieurs écrivains catholiques et protestants, qui n'étaient pas moins superstitieux que le peuple, sans être aussi ignorants que lui, avaient rattaché à l'Antechrist la fable de la papesse Jeanne, que la critique moderne est enfin parvenue à exclure de l'histoire des papes. Cette fable, néanmoins, grâce à son caractère satirique et romanesque, a trouvé longtemps des défenseurs complaisants, et le savant Vignier lui-même, dans son *Théâtre de l'Ante-Christ*, n'a pas hésité à l'admettre comme authentique, malgré son invraisemblance choquante et les contradictions que lui donne la chronologie. Mais des siècles passeront, avant que la tradition de la Papesse se soit effacée dans l'esprit du vulgaire.

Les prophéties et les présages furent, d'ailleurs, les accessoires ordinaires de tous les événements historiques de quelque importancee; ils étaient aussi, dans bien des circonstances, le prélude des moindres événements de la vie

privée. Les oracles se taisaient depuis des siècles, dans les ruines des temples païens, mais on y suppléait par les prophéties écrites des Sibylles et de l'enchanteur Merlin. Les Sibylles, que l'on voit sans cesse représentées dans les sculptures et les vitraux des églises, étaient en odeur de sainteté auprès des chrétiens, pour avoir pressenti la naissance de Jésus, et la sibylle d'Érythrée surtout, pour l'avoir prédite. Quant à Merlin, barde du v[e] siècle, non moins fameux par ses prodiges que par ses prophéties, il fut adopté par la chevalerie, qui le protégea contre les foudres de l'excommunication, quoiqu'il passât pour fils d'un démon incube et d'une druidesse bretonne. La légende se chargea de corriger ce que son origine avait de peu édifiant, et bientôt ses prophéties, traduites dans toutes les langues, devinrent, jusqu'au xvi[e] siècle et jusqu'à la publication des prophéties de Nostradamus, le seul livre ouvert de la destinée, où l'on trouvait la révélation de tous les grands faits qui devaient s'accomplir dans le monde. Ainsi, Merlin avait non-seulement pénétré les secrets de l'avenir le plus rapproché de lui, mais encore, à la distance de sept siècles, il entrevit la Pucelle d'Orléans tuée par un cerf dix-cors (Henri VI, roi d'Angleterre et de France), qui portait quatre couronnes sur son front. Ce n'étaient pourtant pas les seules prophéties qui eussent cours en Europe, avant celles de Nostradamus. Le recueil, connu sous le titre de *Mirabilis liber,* n'attendit pas pour être consulté, qu'il fût imprimé, à la fin du xv[e] siècle. Le grand nombre d'éditions qu'on en a faites partout, témoigne assez de la confiance qu'on lui accordait généralement. Ce n'était pas là l'espèce de livre que le clergé mettait à l'index. l'Église même prit sous sa protection spéciale les prophéties, dites *Révélations*, de sainte Brigitte de Suède, morte en 1373, et le concile de Bâle les approuva en bonne forme, de sorte qu'elles furent lues et commentées dans les chaires de théologie. On les traduisit, on les imprima dans toutes les langues, et l'on y découvrit si souvent la prédiction des faits accomplis, qu'un traducteur anonyme, en publiant ces prophéties *merveilleuses* (Lyon, 1536, in-16), annonça qu'elles avaient été, *jusqu'à présent, trouvées véritables.*

Mais le succès des prophéties de Michel de Nostradamus surpassa celui de toutes les précédentes. Catherine de Médicis, et son fils Charles IX. plus superstitieux l'un et l'autre que le moins éclairé de leurs sujets, firent la fortune de ces prophéties, en y recherchant avec soin tout ce qui pouvait se rapporter à eux, et en ne dédaignant pas d'aller rendre visite à l'astrologue, retiré dans la petite ville de Salon, en Provence. Les courtisans crurent devoir imiter le roi et la reine-mère, et voulurent avoir leur horoscope. C'était dans les étoiles et les planètes, dans les révolutions de la lune et du soleil, que Nostradamus avait la prétention de lire les choses futures. Il composa, d'après ces observations astrologiques, une sorte de grimoire inintelligible en quatrains, ayant la mesure et la rime du vers, mais hérissé de mots hybrides et de noms étranges. La première édition de ces quatrains. plus gaulois que français, avait été publiée à Lyon, en 1555; l'auteur y fit des additions successives jusqu'à sa mort, arrivée en 1566. Ce recueil de *Prophéties,* divisé en dix centuries et assez habilement exécuté pour qu'on y rencontrât des applications plus ou moins heureuses à tous les événements qui peuvent se produire dans l'ordre historique et politique, fournit toujours des oracles pour chaque fait mémorable qu'on voulait, après coup, appuyer sur une prédiction. Nostradamus ne s'était occupé, dans son ouvrage, que du sort des rois, des princes et des États; mais il y avait quantité d'astrologues qui dressaient des génethliaques ou horoscopes et interrogeaient les astres pour quiconque avait l'argent à la main. On savait, d'ailleurs, que l'influence des planètes, sous lesquelles un enfant était né, dominait tout le cours de sa vie, et il ne fallait pas être devin de profession pour connaître les pronostics des signes célestes à l'heure de la nativité. L'Église, toutefois, ne tolérait pas ce genre de Superstition, qui est peut-être aussi vieux que le monde, et qui remonte du moins à l'origine des religions. Quant à la loi, impitoyable pour les sorciers, elle ne gênait nullement l'industrie des devins et des astrologues.

Les devins interprétaient les songes qui, dans tous les siècles et chez tous les peuples, ont été considérés comme des reflets de l'avenir, comme des avertissements divins ou diaboliques, soit qu'ils offrissent, sans voile et sans énigme, les choses qui devaient arriver, soit qu'ils cachassent, sous une enveloppe mystérieuse et sombre, le spectre de la destinée. Cette Superstition des songes illumine les plus anciennes pages de la Bible, et c'est ordinairement dans le sommeil, que les saints et les patriarches sont en relation avec Dieu et ses anges. L'Église catholique ne pouvait cependant se montrer trop sévère à l'égard d'une Croyance qui se fonde sur l'histoire d'Abraham et de Joseph, et qui nous fait entendre la voix divine de la Providence, en liant sans cesse le monde matériel aux mondes invisibles. L'Église s'est presque abstenue, dans une question aussi délicate, et elle a seulement distingué les songes qui viennent du ciel de ceux qui viennent de l'enfer. « Pendant le sommeil, avait dit Tertullien, ce Père de l'Église à demi-païen, des remèdes sont indiqués, des larcins dévoilés, des trésors découverts. » Mais, en revanche, douze siècles plus tard, saint Thomas n'avait pas craint de déclarer que Satan, « qui se tient toute la nuit à notre chevet, » était le père des songes surnaturels. Souvent l'Église a déclaré, que c'était Dieu qui se manifestait dans un songe. L'histoire est pleine de ces songes fatidiques, qui ont laissé aux générations un long souvenir d'admiration et de stupeur. Il n'y a pas un fait important, au Moyen Age, qui ne se rattache à un songe, à une vision, à un présage, à une prédiction. La Renaissance n'a pas été moins crédule sur ce point, quoique plus éclairée que le Moyen Age. Ainsi, la plupart des morts tragiquee et imprévues étaient-elles ordinairement annoncées par des songes.

La mort de Henri II, roi de france, blessé dans un tournoi par le comte de Montgommeri (1559), celle de Henri III, assassiné par Jacques Clément (1589), celle de Henri IV, assassiné par Ravaillac (1610), eurent des songes prophétiques pour avant coureurs. La nuit qui précéda le

noi où un éclat de lance rompue entra dans l'œil de Henri II, la reine Catherine de Médicis, couchée auprès de son royal époux, rêva qu'elle le voyait privé d'un œil. La même nuit, le maréchal de Montluc, qui était alors en Gascogne, vit en rêve le roi Henri II « assis sur une chaise, ayant le visage tout couvert de gouttes de sang, » et il se trouva tout en larmes. Trois jours avant le régicide du jacobin Jacques Clément, Henri III, qui devait être la victime, vit en songe les ornements royaux, tels que camisole, sandales, tuniques, dalmatique, manteau de satin azuré, la grande et la petite couronne, le sceptre et la main de justice, l'épée et les éperons dorés, *tout ensanglantés et foulés aux pieds par les moines et du menu peuple*. Le lendemain, effrayé de ce songe, il se rappela celui qu'il avait fait en janvier 1584, songe précurseur de la Ligue, dans lequel il s'était vu déchiré et mis en pièces par les lions et les bêtes fauves de la ménagerie du Louvre. Il avait fait tuer alors toutes ces bêtes qui devaient lui être si funestes ; cette fois, il fit mander le sacristain de l'abbaye de Saint-Denis et lui ordonna de redoubler de vigilance pour la garde des ornements du sacre ; mais ces précautions n'ôtèrent pas le couteau des mains du meurtrier. Peu de jours avant la mort de Henri IV, la reine Marie de Médicis, qui dormait à ses côtés, rêva d'abord que les diamants et les pierreries de la couronne de France se changeaient en perles, « que les interprètes des songes prennent pour des larmes. » Elle s'éveilla en sursaut, fort inquiète de ce rêve ; mais s'étant rendormie, elle poussa un cri qui réveilla le roi : « Les songes ne sont que mensonges ! murmura-t-elle en se signant. — Qu'avez-vous donc songé ? lui demanda son mari. — Je songeais qu'on vous donnait un coup de couteau sur le petit degré du Louvre ! répondit-elle. — Loué soit Dieu que ce n'est qu'un songe ! reprit le roi. » Henri IV n'avait pas encore eu le temps d'oublier ce songe, lorsqu'il fut frappé d'un coup de couteau par Ravaillac, dans la rue de la Féronnerie.

La mort de Henri IV est, au reste, une de celles qui furent précédées et accompagnées de toutes sortes de présages, comme jadis celle de Jules César. Ces présages, recueillis soigneusement par les historiens contemporains, résument, pour ainsi dire, les différentes Superstitions qui avaient cours à cette époque. Ce ne furent pas seulement des songes, mais des visions, des phénomènes, des horoscopes, des pronostics, des oracles, des pressentiments. La reine, pendant la cérémonie de son sacre et couronnement, qui eut lieu à Saint-Denis la veille même de l'assassinat, sentit chanceler la couronne qu'elle portait sur sa tête et y porta la main pour l'empêcher de tomber. Dans cette même cérémonie, elle se sentit saisie d'une profonde tristesse et eut souvent les larmes aux yeux. La nature entière semblait prendre une voix pour avertir Henri IV. La nuit qu'il couchait à Saint-Denis pour le sacre de la reine, une orfraie vint se poser sur la fenêtre de sa chambre et ne cessa de crier jusqu'au jour. Cette nuit même, la pierre qui fermait le caveau des rois de la maison de Valois, se souleva, et les statues posées sur les sépultures royales versèrent des pleurs. A Paris, l'arbre de mai, planté dans la cour du Louvre, se renversa tout à coup, sans qu'on l'eût touché. D'un bout de la France à l'autre, depuis le commencement de cette funeste année 1610, ce n'étaient que signes précurseurs d'un grand événement, si bien que le peuple avait craint la fin du monde : débordements de rivières et inondations, ordre des saisons interverti, froid et chaleur extrêmes, disettes, éclipses, conjonctions de planètes, tout cela était expliqué par les prédictions qui s'accordaient pour annoncer la mort du roi. Aussi, Henri IV, malgré sa force d'âme, fut-il préoccupé de ces indices de mort. Quand le médecin Labrosse, savant mathématicien, eut osé dire au duc de Vendôme : « Si le roi pouvait éviter l'accident dont il est menacé, il vivrait encore trente ans ! » Henri IV haussa les épaules en traitant de *fol* le duc de Vendôme qui le suppliait de se mettre en garde contre l'accident qu'on lui prédisait. « — Sire, dit le duc, en ces choses la créance est défendue et non pas la crainte ! » Le roi, obsédé d'avis analogues, finit par en subir l'influence et par se laisser aller aux anxiétés du pressentiment. « — Vous ne me connaissez pas, dit-il au duc de Guise le matin même de l'événement ; quand vous m'aurez perdu, vous me connaîtrez, et ce sera bientôt ! » Il répétait souvent qu'on lui avait prédit qu'il mourrait en carrosse, qu'il serait tué dans la cinquantième année de son âge, et qu'on l'enterrerait dix jours après le roi Henri III, dont le corps resta, en effet, à Compiègne jusqu'à la mort de son successeur. On signala, dans toute l'Europe, des visions qui avaient avec cette mort une corrélation évidente. A Douai, un prêtre, qui était à l'agonie, eut trois extases et s'écria, en rendant le dernier soupir : « — On tue le plus grand monarque de la terre ! » Dans l'abbaye de Saint-Paul, en Picardie, à l'heure même où Ravaillac commettait son crime, une religieuse malade dit solennellement : « — Madame, faites prier Dieu pour le roi, car on le tue ! »

La vision, que l'on a souvent confondue avec le songe, n'occupe pas moins de place dans l'histoire. Elle était si fréquente au Moyen Age, que les historiens les plus graves, qui en rapportent des exemples mémorables, ne se hasardent jamais à les mettre en doute. Un grand nombre de ces visions sont mêlées aux événements des anciens temps, et font partie intégrante des faits qu'elles colorent d'une teinte de légende et qu'elles frappent au coin du merveilleux. Entre les visions les plus célèbres, sinon les plus étranges, qui abondent dans les récits des vieux chroniqueurs, il faut citer celle de Childéric, père de Clovis, vision que le bon Frédégaire se plaît à raconter, comme s'il en avait été le témoin. La nuit de ses noces avec Bazine, veuve du roi de Thuringe, cette princesse pria Childéric de quitter le lit nuptial et d'aller dans la cour du palais voir ce qui s'y passait : Childéric obéit et voit des léopards, des lions et des licornes. Il retourne, effrayé, près de sa femme qui l'invite à descendre une seconde fois dans la cour : le roi ne voit plus, cette fois, que des ours et des loups ; une troisième fois, il vit des chiens et de petits animaux qui s'entre-déchiraient. Ainsi s'écoula cette nuit de noces.

Le lendemain, Bazine, qui était un peu sorcière, expliqua la vision de son mari : les lions, les léopards et les licornes représentaient le règne d'un grand roi qui serait fils de Childéric; les ours et les loups réprésentaient les enfants de ce roi; les chiens, les derniers rois de sa race. Quant aux petits animaux, c'était le peuple, indocile au joug de ses maîtres, soulevé contre ses rois et livré aux passions des grands. Une autre vision non moins fameuse dans les annales de la dynastie mérovingienne, c'est celle que nous voyons figurée en pierre de Liais, à l'entrée de la basilique de Saint-Denis, sur le tombeau de Dagobert, ce roi dont le peuple a gardé la mémoire, peut-être à cause de cette vision que l'Église avait proclamée vraie et incontestable. A l'heure même où Dagobert expirait, un pieux ermite, qui habitait une des îles volcaniques de Lipari, vit surgir, au milieu de la mer agitée, une barque remplie de diables qui menaient une âme enchaînée au volcan de Stromboli, « un des soupiraux de l'enfer. » L'âme, injuriée et maltraitée, se débattait et appelait à grands cris saint Denis, saint Maurice et saint Martin. Aussitôt, la foudre éclate, trois jeunes hommes vêtus de blanc s'élancent à la poursuite des démons, délivrent l'âme prisonnière et l'emportent avec eux dans le ciel. C'était l'âme du saint roi Dagobert, qui reçut ainsi un brevet de paradis et qui faillit être canonisé comme bienheureux, grâce à la vision d'un ermite de Lipari.

Les visions n'étaient pas toujours comme celle-ci, un drame à péripéties, dans lequel le visionnaire, éveillé ou frappé d'extase, jouait le rôle de spectateur ou d'acteur à travers une succession plus ou moins variée de circonstances extraordinaires. Souvent les visions consistaient en apparitions rapidement effacées, qui s'offraient aux yeux d'une seule personne ou de plusieurs à la fois. Elles tenaient alors de la Croyance si générale aux spectres, aux fantômes et aux revenants, Croyance que l'Église n'avait garde de combattre, lorsqu'elle était dégagée de l'appareil coupable des sciences occultes. Ces Superstitions, nées de cette Croyance impérissable dans l'esprit de l'homme, varièrent seulement de caractère et de physionomie, suivant les temps et les lieux. Dans les premiers siècles du christianisme, c'étaient surtout des saints et des saintes, des anges et des chérubins, qu'on voyait apparaître pour conseiller le bien, pour empêcher le mal. Plus tard, quand la peur de l'enfer eut fait plus de conversions que l'espoir du paradis, quand l'influence de Satan, dans les choses de ce monde transitoire, se fut accrue, pour ainsi dire, avec l'assentiment des plus vénérables canonistes, les apparitions prirent volontiers une couleur infernale et diabolique : on attribua généralement au démon tout ce qui sortait de l'ordre naturel, tout ce qui semblait étrange ou inexplicable, tout ce qui avait enfin un semblant de merveilleux. Les visions, si ordinaires aux imaginations faibles et vives, aux esprit malades ou inquiets, devinrent dès lors l'apanage fantastique de la haute et basse diablerie chrétienne. Or, le peuple n'était pas seul accessible à cette épidémie de crédulité et de terreur; les princes et les rois, les savants et les sages, les prêtres eux-mêmes, faisaient, au besoin, de parfaits visionnaires.

On a rempli des volumes avec des histoires de visions et d'apparitions que fournissent les plus graves écrivains ecclésiastiques et profanes du Moyen Age, sans avoir recours à la *Légende dorée* et aux anciennes légendes de saints, où la Superstition populaire a déposé religieusement ses premiers germes. Parmi les histoires innombrables que rapportent consciencieusement les vieux chroniqueurs, entre autres Grégoire de Tours, Guibert de Nogent, Guillaume le Breton, Mathieu Paris, on serait fort en peine de faire un choix, pour citer les plus extraordinaires, les plus terribles, les plus absurdes. Un homme d'armes, qui avait voulu enlever à l'église de Nogent le droit de pêche dans la rivière de l'Aigle, fut battu et souffleté par la Sainte Vierge en personne, si bien qu'il reconnut son tort et demanda l'absolution; un archevêque nommé Laurent, qui était sur le point de se voir expulsé de l'Angleterre, en 616, par le roi saxon Edbald, fut blessé et meurtri de coups, de la propre main de saint Pierre, qui lui apprit de la sorte à ne pas quitter ses ouailles; la mère de Guibert de Nogent était fort incommodée la nuit par un démon incube qui revenait toujours à la charge, malgré la chaste vigilance de la Vierge Marie; un serf breton rencontra, un soir, son seigneur mort et enterré depuis peu, qui le força de monter en croupe, et qui le promena ainsi, rompu de fatigue, jusqu'au jour, à travers champs, etc. C'étaient là des visions dont il restait trace sur le corps des patients, et chacun d'ailleurs, en les acceptant et tenant pour vraies, pouvait à son tour narrer la sienne, car le diable alors n'était jamais las de se montrer sous les formes les plus diverses, sous les plus innocentes comme sous les plus épouvantables.

Écoutez, par exemple, ce que Torquemada raconte dans son *Hexameron*, recueilli en Espagne au XVIe siècle. Un chevalier espagnol devient amoureux d'une femme et lui donne rendez-vous la nuit dans l'église du couvent : il avait fait forger une fausse clé qui devait lui ouvrir la porte de cette église. Minuit sonnait, quand il y entre impatient de retrouver sa belle. Mais l'église est éclairée et tendue de noir; on y dit l'office des morts, devant un catafalque environné de cierges allumés. Tout à coup une procession de moines encapuchonnés défile en chantant le *Dies iræ*. Il se sent glacé d'effroi, et pourtant il s'approche d'un moine et lui demande quel est le défunt dont il voit célébrer les obsèques : c'est le propre nom du chevalier que prononce le moine qui s'éloigne aussitôt. Le chevalier adresse la même demande à un second moine, puis à un troisième, et il n'obtient pas d'autre réponse : il assistait lui-même à ses funérailles! Saisi de vertige, il sort de l'église et remonte à cheval : deux grands chiens noirs apparaissent et courent à ses côtés. Lorsqu'il arrive dans son château, les deux chiens y pénètrent avec lui et l'étranglent sous les yeux de ses serviteurs qui ne peuvent l'aider que par un signe de croix.

Le savant jurisconsulte Alessandro Alessandri, qui rédi-

geait son traité *Dierum genialium* en Italie, à la fin du xve siècle, rapporte plusieurs visions, sur la foi des témoins oculaires eux-mêmes. Ici, c'est un honnête moine, nommé Thomas, qui fait route avec un vieillard inconnu, hideux à voir, vêtu d'une robe longue, et qui accepte l'offre que lui fait ce vilain homme de le porter pour traverser un ruisseau; mais, une fois sur les épaules de son compagnon de voyage, il s'aperçoit que celui-ci a des pieds monstrueux armés de griffes : alors il se recommande à Dieu, et soudain, au fracas du tonnerre, il se trouve jeté par terre, à demi-mort; quant au porte-moine, il avait disparu. Là, c'est un gentilhomme italien, qui, revenant de l'enterrement d'un ami, s'arrête dans une hôtellerie et se couche accablé de douleur. Mais quand il va s'endormir, il voit entrer dans sa chambre son ami qu'il avait vu mettre en terre le matin même : il l'appelle, il l'interroge; l'autre, sans prononcer une parole, se déshabille et se couche auprès du vivant qui frissonne et pousse un cri au contact glacé du mort; celui-ci le regarde alors d'un air de reproche et de tristesse, puis sort du lit, se rhabille et quitte la chambre en gémissant. Alessandro Alessandri, qui a consigné le fait dans son livre de jurisprudence, n'avait-il pas eu lui-même des visions? Le grand réformateur Mélanchthon, qui combattait philosophiquement les Superstitions du papisme, n'a-t-il pas aussi porté témoignage de la réalité des apparitions, lorsqu'il raconte que la tante de son père, devenue veuve, vit un soir son mari défunt, accompagné d'un fantôme en habit de cordelier, entrer dans sa maison, s'asseoir à ses côtés, lui parler vaguement de prêtres et de messes, et lui toucher la main qui resta longtemps noire depuis?

Ordinairement, une vision était regardée comme un présage de malheur, sinon de mort, car on supposait que l'homme, au moment de sortir du monde des vivants, se trouvait en communication immédiate avec le monde des esprits, et avait à résister alors plus que jamais aux illusions de l'enfer. De là, cette tradition attachée à plusieurs maisons nobles, dans lesquelles l'apparition d'un spectre annonçait toujours le décès du chef ou d'un des membres de la famille. Ainsi, quand un Lusignan devait mourir, la fée Mélusine, moitié femme et moitié serpent, apparaissait durant trois nuits consécutives sur le donjon du château de Lusignan en Poitou, et jetait des plaintes lamentables qui ont encore un écho dans l'expression proverbiale de *cri de mélusine*. Quand la maison des Tortelli, à Parme, allait perdre un de ses enfants, on voyait apparaître, dans les grandes salles du château, une petite vieille centenaire, accroupie sous le manteau de la haute cheminée. Quand un chanoine du chapitre de l'église cathédrale de Mersboug en Saxe avait vécu son temps, trois semaines avant qu'il fût rappelé à Dieu, un tumulte étrange s'élevait dans le chœur à minuit, et une main invisible faisait retentir à coups de poing le banc de celui qui était condamné à mourir : les gardiens de l'église faisaient une marque avec de la craie sur ce banc, pour le reconnaître, et le lendemain, ils avertissaient le chapitre qui préparait aussitôt les obsèques et la sépulture, tandis que le chanoine désigné se préparait à la mort.

Certaines visions ou apparitions mieux constatées encore, que l'on considérait aussi comme des présages éclatants de l'avenir, comme des avertissements du ciel ou des menaces de l'enfer, frappaient quelquefois de stupeur et de consternation tous les habitants d'une ville ou d'un royaume. C'était le prélude inévitable de quelque grand événement qui ne tardait guères à s'accomplir. Pierre Boaistuau, François Belleforest et d'autres naïfs compilateurs du xvie siècle, ont rassemblé six tomes de ces *Histoires prodigieuses* (Paris, 1597-98, 6 tom. in-16, fig.), et pourtant ils sont loin d'avoir épuisé la matière. Ainsi, n'ont-ils rien dit de l'horrible tumulte qui se fit dans l'air autour du Louvre, pendant sept nuits après celle de la Saint-Barthélemi : on entendait « un concert de voix criantes, gémissantes et hurlantes, mêlées parmi d'autres voix furieuses, menaçantes et blasphémantes, le tout pareil à ce qu'on avait ouï la nuit des massacres ; » mais ils n'ont eu garde d'oublier les prodiges qui accompagnèrent les principales périodes de la réformation de Luther. En 1500, près de Saverne, ville d'Alsace, on vit en l'air une tête de taureau gigantesque, entre les cornes de laquelle brillait une grosse étoile; la même année, la ville de Lucerne fut menacée par un dragon de feu, horrible à voir, qui n'avait pas moins de douze pieds de long, et qui volait de l'Est au Midi; en 1514, tout le duché de Wurtemberg eut le spectacle de trois soleils, offrant chacun l'empreinte d'une épée rouge de sang; en 1517, les moines d'une abbaye de Saxe remarquèrent, la nuit de Noël, une grande croix rousse qui traversait le ciel; en 1520, à Vienne en Autriche, durant plusieurs jours, on eut trois soleils et trois lunes, avec quantité d'arcs en ciel (rien n'était plus fréquent, à cette époque, que l'apparition de trois, quatre, et même sept soleils à la fois); en 1530, au moment où se préparait la ligue de Smalcade, on vit en l'air une troupe de cavaliers et de paysans armés, une fontaine, une figure d'homme puisant de l'eau, et un dragon; en 1532, par toute l'Allemagne, on vit passer en l'air des bandes de dragons volants, qui n'étaient pas des grues, puisqu'ils avaient des faces de pourceaux et portaient des couronnes royales; la même année, près d'Inspruck, on vit en l'air un aigle poursuivi par un chameau, un loup et un lion qui jetaient des flammes; en 1534, les gens de Schweitz, en Suisse, virent dans les nuages, en plein midi, se dérouler une longue suite de tableaux et d'images allégoriques; en 1538, il y eut à l'horizon, dans divers endroits de la Bavière, un furieux combat d'hommes flamboyants, tandis que s'élevait, à l'Orient, une grande étoile sanglante, d'où pendait un étendard; en 1541, la Thurgovie s'inquiéta fort de voir la lune écartelée d'une croix blanche; en 1545, toute la Silésie fut témoin du brillant spectacle que présenta le ciel, où combattirent deux armées commandées par un lion et un aigle (ces combats d'armées aériennes se renouvelaient alors si fréquemment, que les champs de bataille célestes semblaient boire plus de sang que ceux de la terre, et quelquefois même ce sang

tombait en pluie sur le crâne des curieux) ; en 1549, des bourgeois de Brunswick ne furent pas peu étonnés de voir, une nuit, trois lunes au-dessus de leurs têtes, avec une infinité d'autres choses plus singulières : un lion et un aigle de feu, le portrait du duc de Saxe, la création d'Ève, etc. C'était bien pis, lorsque la vision prophétique prenait un corps et devenait un fait matériel. Sans parler des pluies de sang, de pierres, de froment, de grenouilles, qui n'avaient pas encore révélé le secret de leur origine, on pouvait souvent toucher du doigt le prodige effrayant qui changeait le cours des lois de la nature et accusait les bizarres fantaisies de sa toute-puissance ; la vision n'était plus dans le ciel, mais sur la terre. Voici, par exemple, comment furent annoncées les guerres désastreuses des Polonais contre les Turcs et les Russes : Le 8 septembre 1623, fête de la Nativité de Notre-Dame, on pêcha dans la Vistule, près de Varsovie, un poisson merveilleux, long de 55 pieds, large de quatre coudées, haut et épais de dix, ayant une tête humaine surmontée d'un diadème et de trois triples croix, avec une croix de sang qui sortait de sa bouche, mais n'ayant que deux pieds, l'un d'aigle et l'autre de lion, portant sur son dos une pièce d'artillerie et une provision de boulets, tout hérissé de lances attachées à ses flancs, en guise de nageoires, tout chamarré de devises et d'emblèmes, tels que clés pontificales en sautoir, tête de mort entourée d'un chapelet, épées et pistolets figurés sur son ventre et sur sa queue bifurquée, qui semblait formée de dards et de javelots ardents. Les historiens polonais nous ont conservé une description minutieuse de ce fameux poisson, qui fut *pourtrait d'après le vif,* et qui promettait plus d'événements terribles que l'avenir n'en put tenir.

Que si quelque savant osait proposer, en tremblant, une solution naturelle de ces phénomènes, en les attribuant à des vapeurs, à des reflets, à des causes toutes physiques, et surtout à l'ignorance, à la crédulité du peuple, mille voix protestaient contre les explications fournies par la science, encore indécise et craintive : « Quant à moi, disait le bonhomme Simon Goulard, dans ses *Histoires admirables et mémorables,* j'estime que la plupart de tels ostentes sont faits et formez par le Seigneur Dieu mesme ou par ses saincts Anges, qui, pour l'amour du genre humain, nous mettent devant les yeux, par le moyen de telles images, une bien expresse représentation et suite des événements. » Goulard était calviniste, et il ne voulait pas donner trop d'importance au rôle du démon dans ces sortes de visions ; il ajoute cependant : « Les diables mettent par fois la main à tels ouvrages. » Le peuple était volontiers de cet avis ; quant à l'Église catholique, qui n'avait aucun intérêt dans la question, elle évitait de se prononcer, et elle laissait chacun interpréter à sa guise les solennels enseignements que ces prodiges célestes ou diaboliques offraient aux hommes.

Nous avons déjà dit que l'Église frappait surtout de ses censures et de ses anathèmes les Superstitions qui touchaient plus particulièrement à l'essence du dogme, à l'esprit et à la forme d'un des sept sacrements de l'autel ; car l'Église, indulgente pour des Superstitions que créait ou protégeait la foi naïve des fidèles, avait compris que les sacrements ne pouvaient admettre aucun mélange superstitieux et idolâtre, sous peine de compromettre le principe même de la religion catholique. Voilà pourquoi les théologiens et les casuistes s'appliquèrent à rechercher et à combattre ces Superstitions subversives de la loi religieuse, et d'autant plus redoutables, qu'elles affectaient de se placer sous la sauvegarde d'un sacrement et de faire cause commune avec lui. Nous allons passer en revue la plupart de celles qui avaient été classées par l'autorité ecclésiastique au nombre des attentats et des péchés contre les sacrements.

I. Le sacrement du baptême, le premier et, suivant une expression consacrée, l'initiateur des six autres sacrements, avait donné lieu à certaines Superstitions, qui furent considérées comme hérétiques, dès la fondation de l'Église. Du temps de saint Denis d'Alexandrie c'était une hérésie assez répandue, que de suppléer au baptême par l'eucharistie, qui n'a aucune action contre le péché originel, sans la grâce du baptême. Cette hérésie devait naturellement avoir cours à une époque où l'on baptisait autant d'hommes convertis au christianisme, que d'enfants nés dans le giron de la religion nouvelle ; on cherchait donc à éluder la pénible cérémonie du baptême, qui se faisait par immersion dans une cuve. Par cette raison sans doute, les néophytes, qui arrivaient à la prêtrise, et même à l'épiscopat, avant d'avoir été baptisés, étaient disposés à soutenir que l'ordination remplaçait le baptême, quoique les conciles eussent décidé que rien ne suppléait à ce sacrement. La tendresse ingénieuse des parents dévots imagina de lui faire une sorte de compensation, pour le cas où l'enfant viendrait à mourir en naissant ou dans le sein de sa mère : on vit souvent le mari et la femme, lorsque celle-ci était grosse, invoquer ce qu'on appelait le baptême du Saint-Esprit en faveur de leur progéniture à naître. On vit aussi, et plus souvent encore, des femmes enceintes approcher et communier à l'intention de leur fruit qu'elles croyaient faire participer avec elles au sang de Jésus-Christ. Cette Superstition se confina chez les Éthiopiens, ainsi que le racontait, au XVIe siècle, l'évêque Zagazabo, ambassadeur du roi d'Éthiopie en Portugal. Les âmes des enfants morts sans baptême n'étaient pas sauvées, suivant le sentiment des docteurs de l'Église d'Occident, bien que la mère, pendant sa grossesse, eût reçu l'absolution et même le sacrement de l'eucharistie.

L'eau bénite, qui sert au baptême, fut matière à bien des Superstitions et à bien des défiances superstitieuses. Fallait-il employer l'eau froide ou chaude ? Etait-il permis d'user d'eau amère, salée, fétide, trouble, bourbeuse, colorée par quelque cause naturelle ou accidentelle ? Les conciles et les décrétales furent d'accord sur ce point, que la qualité de l'eau était indifférente, pourvu que cette eau fût réellement de l'eau. Le bon pape Etienne II avait même décidé que le vin, faute d'eau, pouvait être employé au baptême, et ce, en vertu de l'argument irrésistible que tout vin est plus ou moins mêlé d'eau, mais l'Église

réforma cette décision bachique. Quant aux baptêmes conférés avec d'autres liquides, tels que des eaux de senteur, des boissons de grains fermentées, du jus de citron, d'orange ou de grenade, de l'huile, du lait, de l'urine, ils ont été, de tous temps, déclarés nuls ou idolâtres ou impies. On n'admit pas davantage le baptême donné avec du sable ou de la terre, dans des circonstances graves où l'eau manquait absolument. Force était d'avoir de l'eau véritable, et de ne la faire servir à l'usage du baptême, qu'après l'avoir bénite comme il faut.

On ne saurait croire combien d'interpolations s'étaient glissées dans les paroles sacramentelles du baptême, chacun ayant essayé de les rendre plus efficaces ou de les appliquer mieux à sa propre situation ; mais l'Église rejeta ces variantes inorthodoxes dans la Superstition du *culte superflu*. On autorisait les père et mère à baptiser leurs enfants nouveau-nés en danger de mort, mais non à modifier et à travestir avec intention la formule du sacrement; cette intention n'excusait pas le fait, et le nom de la Vierge ou de quelque saint ajouté aux noms des trois personnes de la Trinité constituait le cas de Superstition, sinon la nullité du baptême. Le choix du jour, pour l'administration de ce sacrement, avait semblé assez important pour qu'on le fixât d'une manière générale dans chaque pays ; on ne baptisait d'abord qu'à certains jours, notamment aux principales fêtes ; mais plus tard, l'Église d'Occident proclama que tous les jours étaient bons pour conférer le baptême. Ce fut alors que les préférences des parents se prononcèrent d'une façon superstitieuse : les uns ne voulaient baptiser l'enfant que quarante jours après sa naissance si c'était un mâle, et quatre-vingts jours après, si c'était une fille; les autres exigeaient que la mère eût été purifiée; quelques-uns pensaient que le baptême n'avait pas d'efficacité avant le huitième jour, etc. La Superstition était bien plus grave dans les premiers siècles de l'Église, lorsque les chrétiens, pour ne rien perdre des bénéfices de ce sacrement régénérateur, attendaient le plus tard possible et le recevaient quelquefois en même temps que l'extrême-onction. « C'est se moquer de Dieu, disait à ce sujet saint Augustin, que de lui donner les dernières années de sa vie, après avoir donné les premières au démon. »

On ne se contentait pas de baptiser des enfants vivants, on baptisait aussi des enfants mort-nés, des avortons et des monstres inviables. L'Église avait beau défendre et maudire ces baptêmes inutiles ou indignes qui allaient jusqu'à prononcer les paroles sacramentelles et verser l'eau lustrale sur des morceaux de chair informe et sur les débris du placenta, on trouvait toujours des prêtres prêts à fermer les yeux et à consacrer cette Superstition qu'excusait l'amour maternel et paternel. Un archevêque de Lyon (d'Espignac), au milieu du XVIe siècle, constate ce fait, dans le recueil des statuts synodaux de son diocèse : « Il y a » quelques simples femmes, lesquelles apportent en l'église » quelques avortons, les gardant là par quelques jours, » pour savoir si miraculeusement leur apparaîtra quelque » signe ou déclaration de sentiment et de vie, voulant, par » quelque effusion de sang ou autrement, induire le curé ou » vicaire de les baptiser. » Cette défense de baptiser un enfant mort motivait celle qui ne permettait pas davantage d'administrer le baptême sur la main, le pied ou quelqu'autre partie de l'enfant, lorsqu'il commençait à sortir du ventre de sa mère.

Le baptême des animaux morts ou vifs constituait un fait de Superstition criminelle, et ce n'étaient guère que les sorciers qui s'en rendaient coupables. Ils baptisaient ainsi, pour leurs maléfices, chiens, chats, cochons, et crapauds. On lit dans le *Rosier historial*, qu'en 1460 un prêtre de Soissons, d'après le conseil d'une sorcière, baptisa un crapaud sous le nom de Jean et lui fit manger une hostie : après quoi, il composa, avec la chair de cet étrange néophyte, un poison, à l'aide duquel il fit mourir ses ennemis. Le bras séculier se chargeait de punir de pareilles Superstitions. Les sorciers faisaient baptiser encore des images de cire, de terre ou de métal, des livres magiques, des phylactères et des talismans, par l'entremise d'un prêtre portant étole, un cierge allumé dans la main gauche, et dans la droite un aspergès d'herbe de mille-pertuis. On brûlait impitoyablement les auteurs et complices de ces impiétés. Quant à la cérémonie que le peuple nomme encore le baptême d'une cloche, c'est une simple bénédiction que l'Église a prise sous sa surveillance pour empêcher le peuple d'y mêler des pratiques trop superstitieuses. Cette consécration des cloches ne paraît pas remonter au delà du XIVe siècle. On bénissait aussi les maisons, les églises, les vaisseaux, mais on ne les baptisait pas.

Les Superstitions, qui entouraient la naissance de l'enfant, précédaient ou suivaient le baptême, étaient innombrables ; l'Église en tolérait et en approuvait quelques-unes, comme les invocations et les dévotions à sainte Marguerite, quoiqu'on ne sache pas positivement quelle est cette bienheureuse patrone des femmes en couches; comme la ceinture et le cierge de cette sainte Marguerite; comme les exorcismes sur les femmes en mal d'enfant; mais elle blâmait ceux qui trempaient dans l'eau froide les pieds et les mains du nouveau-né, pour l'empêcher d'être sensible au froid; qui lui frottaient les lèvres avec une pièce d'or, pour les lui rendre vermeilles; qui, avec un fer chaud, imprimaient sur son corps le signe de la croix; qui prenaient pour parrains et marraines les premiers pauvres que le hasard amenait au carrefour du chemin ou au seuil de la porte; qui paraient magnifiquement l'enfant pour le présenter au baptême; qui le conduisaient aux fonts baptismaux avec des instruments de musique et au son des cloches; qui lui imposaient un nom superstitieux ou profane, ou ridicule ou diabolique; qui lui donnaient plusieurs noms (le pape Alexandre VII en donna treize à un de ses neveux qu'il baptisa lui-même) ; qui lui faisaient administrer, immédiatement après le baptême, la confirmation et la communion ; qui le portaient sur un autel ou dans un cabaret pour le faire racheter à prix d'argent, par ses parrain et marraine; qui se livraient à des festins déréglés le jour du baptême; qui faisaient boire du vin

bénit à l'enfant baptisé, etc. Cependant, malgré les prohibitions et menaces de l'Église, le peuple n'en persévérait pas moins dans ces pratiques superstitieuses qui semblaient se rattacher à l'acte même du sacrement; il s'imaginait que, faute d'avoir sonné les cloches, l'enfant baptisé pouvait devenir sourd ou bien perdre la voix, et que la santé de cet enfant dépendait surtout des libations dont serait arrosé son baptême.

Enfin, la purification de la mère, à la suite de ses couches, ne devait avoir lieu que quarante jours après sa délivrance; cette purification, empruntée au judaïsme, se faisait quelquefois par l'entremise de la sage-femme qui remplaçait l'accouchée, quand celle-ci était malade ou défunte. Dans ce dernier cas, l'usage de quelques paroisses exigeait que la cérémonie de la purification fût faite sur la bière de la morte, qui n'aurait pu, autrement, recevoir l'eau bénite ni entrer, souillée et immonde, en paradis. Du reste, une femme, avant d'être purifiée, restait oisive dans son ménage et s'abstenait de toucher aux aliments que son contact eût rendus impurs. C'était là une réminiscence des mœurs judaïques.

II. Le sacrement de la confirmation, que l'Église appelle la perfection du baptême, et que Calvin regardait comme une Superstition inventée par le diable, ne prêtait pas absolument autant que le baptême aux Croyances superstitieuses. Le chrême, qui est la matière même de la confirmation, se composait d'ingrédients différents chez les Grecs et chez les Latins; l'huile et le baume en faisaient la base, mais on y ajoutait plus ou moins d'aromates et d'herbes odoriférantes : le prêtre consacrait ce mélange, en soufflant dessus, en prononçant les paroles de bénédiction et en se prosternant devant son ouvrage. Aussi les hérétiques disaient-ils que ce chrême n'était autre qu'un charme et une profanation. Les sorciers s'en servaient pour leurs maléfices. La Superstition accordait un pouvoir surnaturel à ces saintes huiles, où l'on croyait que la personne du Saint-Esprit était renfermée comme celle de Jésus-Christ dans l'eucharistie. Tantôt on frottait de chrême un criminel et on lui en faisait boire quelques gouttes, pour le forcer à l'aveu de son crime; tantôt on oignait de chrême les lèvres d'une femme, pour lui inspirer de l'amour. Quelquefois, dans les conjurations magiques, ce chrême était employé à d'affreuses profanations. On punissait donc très-sévèrement les prêtres qui vendaient ou distribuaient hors du sanctuaire la moindre parcelle des saintes huiles : le concile de Tours, en 812, avait décrété qu'on leur couperait le poignet.

Les autres Superstitions, relatives à la confirmation, étaient moins sérieuses : peu importait, en effet, que le néophyte reçût ou non un présent de ses parrain et marraine; qu'il fût confirmé à jeun ou après avoir mangé; qu'il portât, trois jours durant, le bandeau qui couvrait son front marqué du sceau de la confirmation; qu'il ne se lavât le visage que le sixième ou le huitième jour, etc.; mais c'était un sacrilége, que de réitérer la confirmation; c'était une Superstition, de ne pas se soumettre à la cérémonie du soufflet, qui ne date guère que du XIV[e] siècle, de préférer un jour plutôt qu'un autre pour l'administration de ce sacrement, et de se pourvoir de deux parrains et de deux marraines pour ce nouveau baptême, dans lequel on pouvait changer de nom ou prendre du moins un second patron. Le petit nombre des Superstitions qui concernent ce sacrement, prouve que le peuple ne lui reconnaissait qu'une médiocre importance, sur la terre et dans le ciel.

III. Le sacrement de l'eucharistie, au contraire, a été, plus que tous les autres, l'objet et la cause d'une foule de Superstitions que l'Église a toujours poursuivies et condamnées avec rigueur; car l'eucharistie est le dogme fondamental du christianisme. Pendant les premiers âges de la religion du Christ, ce dogme était sans cesse en butte aux attaques des schismatiques et des hérétiques, qui s'efforçaient d'y introduire quelque Superstition nouvelle. Nous n'essayerons pas d'énumérer et de décrire les plus bizarres, les plus criminelles de ces Superstitions primitives, à l'égard de la matière du pain eucharistique. On a peine à croire aujourd'hui que, pour composer ce pain des anges, les artotyrites aient pétri de la farine avec du fromage; les montanistes ou cataphrygiens, de la farine avec le sang d'un enfant, etc. On obviait à ces folies infâmes ou ridicules, en conférant la communion sous les deux espèces. Les conciles décidèrent plus tard que le corps de Jésus-Christ se trouvait aussi bien dans le pain levé que dans le pain sans levain, dans une petite hostie que dans une grande, dans une hostie sèche que dans une hostie détrempée de vin consacré, enfin dans un fragment d'hostie que dans l'hostie tout entière. En dépit de ces décisions, la crédulité populaire se préoccupa toujours de la composition, de la forme et de la grandeur des hosties. On peut attribuer à la piété du clergé l'invention de certains miracles qui avaient pour but de rectifier à ce sujet les Croyances erronées du peuple. On raconte qu'au XIV[e] siècle, un chevalier allemand, nommé Oswald Mulser, pour se distinguer des vilains, ne voulut communier qu'avec une hostie de la plus grande dimension; mais à peine l'eut-il dans sa bouche, qui devait être fort grande aussi, qu'il sentit le sol s'affaisser sous lui et qu'il tomba dans un trou, comme s'il allait être enseveli vivant : force lui fut de lâcher l'hostie, que l'on ramassa teinte de sang, et que l'on montrait encore, il y a cent ans, dans la sacristie de Seveld en Tyrol. Les dévots ne renoncèrent pas sans peine aux grandes hosties, et ils imaginèrent de les remplacer par plusieurs qu'ils avalaient coup sur coup, dans l'espoir de gagner plus de grâces à la fois.

Les pratiques du culte se sont, d'ailleurs, souvent modifiées selon les lieux et les temps, en sorte que l'Église a fini par repousser et par combattre comme superstitieux et répréhensible ce qu'elle avait admis d'abord comme orthodoxe. Au VII[e] siècle, on communiait indifféremment avec du lait ou de l'eau même au lieu de vin, avec des grains de raisin au lieu de pain; on enterrait les morts avec une hostie sur la poitrine; on prenait des hosties non consacrées, en guise de remèdes, pour arrêter les vomissements,

les hémorrhagies, les convulsions, les coliques, et le reste. Ces hosties non consacrées furent employées jusqu'au xvi[e] siècle, pour guérir les fièvres et la jaunisse, pour faire des philtres et des talismans. Le vin, qui avait servi au sacrifice de la messe, était aussi détourné de son usage saint et appliqué à des Superstitions profanes : on le buvait comme une panacée universelle ; on le mélangeait avec de l'encre pour écrire et signer des actes politiques et des contrats d'intérêt privé. On croyait par là les rendre indélébiles. C'est ainsi que fut signée la paix conclue, vers 854, entre Charles le Chauve et Bernard, comte de Toulouse. (*Pace cum sanguine eucharistico firmata et obsignata*, dit Aribert, historien comtemporain.) C'est ainsi que le pape Théodore I[er] avait signé l'excommunication de Pyrrhus, chef des monothélites, dans un concile assemblé à Rome en 648.

Les anciens conciles se sont élevés avec force contre la communion que l'on administrait aux morts ; car les morts ne pouvaient ni prendre ni avaler l'hostie. Les lois ont frappé avec une terrible rigueur les sorciers ou les mécréants qui faisaient communier des bêtes. Celles-ci ne se prêtaient pas volontiers à cette impiété ; car saint Antoine de Padoue, pour convaincre un hérétique, présenta une hostie à un mulet qui jeûnait depuis trois jours, et le mulet, loin de la saisir, se mit à genoux, baissa la tête et adora le sacrement. Nous avons vu que le crapaud était noins révérencieux, lorsqu'un abominable sorcier le forçait à communier dans une messe magique ; c'est que le diable passait alors dans le corps du crapaud. Jovien Pontano, dans le cinquième livre des Histoires de son temps, raconte une communion plus impie encore par la solennité qu'on lui donna. Les habitants de Suessa, assiégés par le roi de Naples et manquant d'eau, allaient être forcés de se rendre. Ils amenèrent un âne aux portes de leur église, lui chantèrent un *Requiem*, lui fourrèrent dans la gueule une hostie consacrée, lui donnèrent la bénédiction et l'enterrèrent tout vif devant le porche. A peine cette horrible cérémonie était-elle achevée, que le ciel s'ouvrit en cataractes et remplit d'eau les puits et les citernes, ce qui fit que le roi de Naples leva le siége de la ville. La légende cite pourtant quelques exemples édifiants d'animaux qui ont entendu la messe et qui se sont agenouillés au moment de l'élévation sans profaner le sacrement de l'Eucharistie.

Les chrétiens eux-mêmes n'étaient pas aptes à recevoir la communion en tous temps : on la refusait aux enfants qui n'étaient pas baptisés, aux fous et aux démoniaques. La posture du communiant ne semblait pas indifférente aux décrétalistes, qui défendaient de communier assis, couché ou debout ; mais ils n'exigeaient pas, comme on l'a cru, que le communiant fermât les yeux, ou tint ses mains serrées sur sa poitrine, ou dormît quelques heures avant de s'approcher de la sainte-table, ou avalât auparavant un morceau de pain bénit ; ils n'empêchaient pas de manger, de boire, de tousser, de cracher, de marcher pieds nus, de travailler, après la communion, pendant toute la journée. Quant à se communier soi-même, lorsqu'on n'avait pas qualité pour dire la messe, il fallait pour cela être autorisé par un évêque ou par un pape. Marie-Stuart, dans sa prison, où on lui refusait l'assistance d'un prêtre, avait des boîtes pleine d'hosties consacrées, que ses partisans lui faisaient passer en cachette ; mais elle ne communiait qu'une fois par jour, et avec une seule hostie à chaque communion. Il n'y avait guéres que les sorciers qui possédassent des hosties et qui en fissent abus hors des églises. On sait combien d'horribles sacriléges se commettaient autrefois avec des hosties consacrées, que les communiants retiraient de leur bouche en cachette pour les faire servir à de coupables desseins. Tout le Moyen Age a retenti des miracles par lesquels Jésus-Christ aurait protesté contre ces outrages faits en quelque sorte à sa chair et à son sang. Le plus célèbre de ces miracles est celui des Billettes. Un juif, qui habitait la rue des Jardins, à Paris, en 1296, crucifia et martyrisa une hostie que lui avait apportée une femme catholique qui sortait de la sainte-table : l'hostie, toute sanglante, s'envola et se soutint en l'air, aux yeux de son bourreau, qui fut mis en pièces par le peuple indigné. (Voy., dans cet ouvrage, le chapitre des Juifs, par M. Depping.) On citerait beaucoup d'autres faits analogues qui ne sont pas plus authentiques. Thomas Bossius rapporte qu'en 1273, une femme de la Marche d'Ancône, dans l'espoir de se faire aimer de son mari qui ne l'aimait pas, emporta chez elle l'hostie qu'elle avait reçue à l'autel. Un paysan, qui s'affligeait de la stérilité de ses abeilles, fit semblant de communier et alla cacher l'hostie dans une de ses ruches ; un autre, pour tuer des chenilles qui dévoraient ses légumes, divisa l'hostie en petits morceaux et les sema dans son jardin. C'étaient là des Superstitions que le diable inspirait et dont il avait sans doute le bénéfice.

L'eucharistie servait quelquefois de prétexte à des Superstitions moins coupables. Ici, pendant les ouragans, on ouvrait le tabernacle et l'on promenait le saint-sacrement autour de l'église ; là, on apportait le saint-sacrement pour arrêter un incendie, une inondation ou quelque autre fléau naturel ; souvent on jetait des hosties dans l'eau ou dans les flammes, afin de s'en rendre maître ; ailleurs, on prêtait serment sur le saint-ciboire. C'étaient des pratiques de vaine observance qui ne diminuaient pas le respect dû au sacrement. Il n'en était pas de même des processions accompagnées de spectacles profanes, badins ou ridicules, qui contrastaient singulièrement avec la sainteté de l'eucharistie qu'on exposait ainsi, au milieu des mascarades et des bouffonneries. Telle était cette fameuse procession de la Fête-Dieu à Aix, que le bon roi René avait pris soin de régler et d'organiser, en y faisant figurer le *prince des amoureux*, le *roi des plaideurs*, l'*abbé des cabaretiers*, l'*abbé des fripiers*, et quantité d'autres personnages allégoriques aussi peu orthodoxes. Le Fête-Dieu et l'exposition du saint-sacrement, au Moyen Age, avaient presque partout un entourage parasite de cérémonies qui rappelaient souvent la pompe des fêtes du paganisme, et qui ne causaient aucun scandale dans le peuple accoutumé à y prendre part avec une sorte de pieux enthousiasme.

Ces spectacles, ces déguisements, ces danses, que l'on tolérait jusque dans les églises et qui s'y mêlaient, en quelque sorte, au culte, devenaient impies et sacriléges, dès qu'ils semblaient se mettre en antagonisme avec les pratiques de la religion. Ainsi, la Chronique de Nuremberg (*Liber Chronicarum mundi*, par Hartmann Schedel) raconte que, vers l'année 1025, dans un village de l'évéché de Magdebourg, dix-huit hommes et quinze femmes s'étant mis à danser et à chanter dans le cimetière, pendant qu'on célébrait la messe de minuit, à la fête de Noël, le prêtre, qui disait cette messe, les excommunia; en sorte que les pauvres excommuniés continuèrent à chanter et à danser, sans paix ni trève, durant une année entière; et, pendant le temps de cette étrange pénitence, ils ne reçurent ni pluie, ni rosée; ils n'eurent ni faim, ni fatigue; ils n'usèrent ni leurs vêtements ni leurs chaussures. Quand l'évêque de Magdebourg les délivra de l'excommunication, quelques-uns moururent. d'autres dormirent trente nuits sans s'éveiller, et plusieurs conservèrent un tremblement nerveux dans tous les membres.

Le sacrifice de la messe, qui avait été réglementé et fixé dans ses moindres détails par tant de conciles, fut de tout temps comme une arène ouverte aux Superstitions les plus étranges et les plus criminelles. Ainsi, les sorciers faisaient dire une prétendue messe du Saint-Esprit sur une peau de bouc arrosée d'eau bénite, sur un gâteau de pâte cuite ou crue, sur des mouches cantharides, sur des os de morts, sur une hostie piquée d'épingles, etc. On verra, dans l'histoire des Sciences occultes, ce que c'était que la messe du sabbat où le diable régnait sans partage. L'Église avait plus d'indulgence pour certaines messes superstitieuses qui ont été successivement retranchées des missels, après avoir eu place dans la liturgie catholique. Telles furent les messes de saint Amateur et de saint Vincent, des Quinze Auxiliateurs, du Père-Éternel, du Trentain de saint Grégoire, des Cinq Plaies, des Clous, de la Lance, et de l'Image de notre Seigneur; de la Dent, du Nombril et de la Robe sans couture de Jésus-Christ; du Saint-Suaire et de sainte Véronique; de la Sainte-Larme, des Onze mille Vierges, du Rosaire, etc. Chacune de ces messes, auxquelles Luther et Calvin firent une rude guerre, avait son origine dans quelque Superstition de la légende, et tenait plus ou moins à l'observance du culte superflu. Nous examinerons à part avec détail la messe de l'Ane et celles de la fête des Diacres, des Rois, des Fous Innocents, en recueillant les curieux vestiges de ces mœurs et de ces usages du paganisme. L'Église, qui tolérait le retour périodique de pareilles saturnales, condamnait absolument, sous peine d'excommunication, les *messes sèches*, c'est-à-dire sans consécration et sans communion, et les *messes à plusieurs faces* ou *têtes*, c'est-à-dire celles où l'on recommençait deux, trois et même quatre fois le sacrifice jusqu'à l'offertoire, de manière qu'une seule consécration pût servir à plusieurs messes, et procurât ainsi à l'officiant économie de temps et augmentation de salaire : cela s'appelait naïvement : *enter des messes*. Quant à la messe sèche, on la nommait aussi *messe navale* (*nautica*) et *messe de chasse* (*venatica*), parce qu'on l'avait faite exprès pour les marins et les chasseurs. La suppression de quelque partie de la liturgie dans l'office de la messe, ou l'introduction de quelque prose, de quelque litanie, de quelque leçon, non approuvée par les canons de l'Église, constituait un cas de Superstition ou de culte superflu.

Les fidèles qui entendaient la messe ou qui achetaient des messes pour leur compte péchaient souvent par Superstition; les uns menaient leurs chiens et leurs chevaux malades à l'Église, et plus spécialement aux chapelles de Saint-Pierre, de Saint-Hubert et de Saint-Denis, pour leur faire appliquer sur le corps des clefs de ces chapelles ou leur faire dire des évangiles sur la tête; les autres faisaient dire des évangiles pour eux-mêmes, tantôt en tenant un cierge éteint, tantôt en levant le pied droit en l'air, tantôt en se cachant le menton dans la main droite, tantôt à certaines heures du soir ou du matin, et cela, pour se délivrer de la gale ou de la dyssenterie, pour guérir un enfant ou une personne absente, etc. Dans certaines localités, on mettait sur l'autel, durant la messe, des clous de cheval qui devaient empêcher les chevaux encloués de rester boiteux; dans d'autres Églises, le jour de Pâques, on bénissait un agneau devant l'autel, à l'offertoire; dans les campagnes, on offrait encore à la messe, il y a peu d'années, du lait, du miel, du cidre, des confitures, des volailles, du gibier, des fruits ou des légumes. C'était une réminiscence de l'oblation judaïque. Les confréries présentaient le pain bénit, environné de banderolles et d'emblèmes, au son des violons, des instruments de musique; les chevaliers de l'arquebuse faisaient des décharges de mousqueterie dans l'Église; ce qui, pour être superstitieux, n'en était pas moins généralement usité avec l'agrément du curé et des marguilliers.

Les Superstitions relatives à certains endroits de la messe ont été formulées par les casuistes. Voici quelques-unes de celles qui concernent le *Sanctus* : 1° ramasser à terre, pendant le *Sanctus* de la messe, des rameaux de buis bénit, et les faire infuser dans de l'eau pour guérir la colique ou le mal d'estomac; 2° tenir la bouche ouverte, pendant le *Sanctus* de la messe des morts, pour être préservé de la morsure des chiens enragés; 3° porter sur soi le *Sanctus* écrit sur du parchemin vierge, pour être heureux à la pêche; 4° mettre deux fétus en croix pendant le *Sanctus* pour retrouver les choses perdues. Voilà maintenent quelques autres Superstitions non moins singulières qui regardent l'élévation : 1° dire le *Pater* à rebours pendant l'élévation, contre le mal de dents; 2° répéter trois *Ave* entre l'élévation du corps et celle du sang de Jésus-Christ, contre le mal de gorge ou le flux de sang; 4° aussitôt après l'élévation, se pendre au cou un os de mort, contre la fièvre; 5° rester assis pendant l'élévation, pour gagner aux jeux de hasard, etc.

La messe de minuit, la messe des morts, et d'autres messes autorisées par le rituel, avaient chacune leurs Superstitions spéciales. Celles de la messe de minuit sont encore

la plupart en vogue chez les gens de campagne. On faisait boire les chevaux et les bestiaux, en revenant de cette messe, pour les guérir ou les préserver de maladies; on portait sur soi un morceau de pain bénit de la messe de minuit, pour n'être jamais mordu par un chien enragé; le berger qui se présentait le premier à l'offrande, pendant cette messe, devait cette année-là avoir les plus beaux agneaux du canton. etc. Les messes des morts étaient surtout une source inépuisable de pratiques superstitieuses, non-seulement de la part des fidèles, mais encore de celle des prêtres et des curés. Quelques-uns de ces derniers, par dévotion ou par autre motif, ne disaient jamais que la messe des morts, comme si un cercueil eût été là derrière eux; quelques bons chrétiens, par anticipation, faisaient dire, à leur profit et en leur présence, des messes des morts, comme s'ils fussent déjà dans la bière. Le nombre des messes qu'on disait pour les vrais morts autrefois prêtaient aussi à la Superstition, mais l'Église y trouvait trop d'avantages pour se montrer bien sévère à cet égard. Sainte Gertrude n'avait-elle pas conseillé de dire cent cinquante messes pour les morts et de communier cent cinquante fois à l'intention d'un seul défunt? Peu importait donc que d'après certaines traditions superstitieuses émanées du paganisme, on fît dire sept messes des morts: qu'on fît, à ces messes, allumer sept cierges; qu'on distribuât sept aumônes après chaque messe: qu'on récitât sept *Pater* et sept *Ave*, etc. Mais si, pour faire mourir quelqu'un, on disait ou faisait dire une messe des morts devant une image de cire, on encourait la peine de la hart ou du bûcher; ce qui n'empêcha pas les ligueurs, en 1589, de placer sur l'autel, dans plusieurs paroisses de Paris, de pareilles images de cire à l'effigie du roi Henri III, et de piquer ces images avec des aiguilles, pendant la messe des morts, pour obtenir du ciel ou de l'enfer, que ce roi mourût. Les messes pour les morts ne devaient pas avoir d'autre objet que de tirer une âme du purgatoire ou d'abréger l'expiation de ses péchés. C'était donc Superstition que de faire dire ces messes pour les damnés, excommuniés, hérétiques, relaps et inbaptisés : on trouvait bien difficilement un prêtre qui consentît à dire des messes, les lui payât-on double, pour un homme tué en duel ou mort en flagrant délit. Cependant, les écrivains ecclésiastiques rapportent une foule d'exemples de damnés qui sont sortis de l'enfer par l'intercession des saints et par les mérites de Jésus-Christ. La plus célèbre de ces légendes est celle de l'empereur Trajan, ce grand philosophe payen, que saint Grégoire le Grand eut l'adresse de délivrer du gouffre éternel, en le faisant baptiser après sa mort. Voilà pourquoi l'Église, dans ses offices des morts, prie pour les morts en général, et laisse à Dieu le soin d'appliquer ces prières à qui de droit. Il y avait pourtant des chapelles et des autels privilégiés où, en souvenir de certain miracle et en vertu de certains brefs, une messe des morts, dite à tel jour et à telle heure, faisait inévitablement sortir une âme du purgatoire au moment de l'élévation. C'est un privilége que conserve encore la chapelle souterraine de Sainte-Croix de Jérusalem à Rome. On rapporte, à ce sujet, que le diable se présenta en personne plusieurs fois pour acheter les messes au nom de quelque grand scélérat ou de quelque athée abominable mort en état d'excommunication, et ce, dans la maligne intention de contrarier le privilége de l'autel et de troubler la conscience du prêtre. On pouvait, d'ailleurs, obtenir des messes pour quiconque avait été inhumé en terre sainte, avec les cérémonies de l'Eglise : car l'Eglise était censée avoir admis dans son giron tous les morts qu'elle avait honorés de ses prières. Ce fut donc pour éviter le scandale d'une pareille erreur, que le corps d'une méchante sorcière, qu'on avait osé présenter devant l'autel, fut tiré du cercueil et emporté par le diable, sur un cheval fantastique, qui disparut dans les airs. Ceci se passa en Angleterre, vers l'année 1034, selon la Chronique de Nuremberg, qui assure que l'on entendait encore crier la sorcière, à quatre lieues de distance.

Le prêtre était souvent lui-même atteint et convaincu de Superstition, s'il disait plus d'une messe par jour, s'il se faisait payer la même messe par deux ou trois personnes différentes, s'il se servait d'un pain levé et d'un calice de bois, s'il s'endormait pendant le sacrifice, s'il revêtait deux étoles au lieu d'une, s'il portait des ornements faits avec des étoffes employées naguère à des usages profanes, s'il négligeait à dessein de consacrer l'hostie, s'il touchait l'hostie avec des mains impures, s'il avait avalé un verre de vin ou une noix confite avant de monter à l'autel, s'il y montait l'épée au côté, botté et éperonné, ou bien les pieds nus, etc. Mais il ne devenait pas complice des Superstitions qu'il secondait sans le savoir; car on lui faisait dire souvent des messes pour connaître si une personne absente vivait ou était morte, pour obtenir la réussite d'une entreprise ou même d'une action criminelle, pour retrouver un objet perdu ou volé, pour découvrir un voleur, pour avoir les plus beaux troupeaux et les plus belles récoltes, etc. Enfin, tant de Superstitions incroyables se mêlaient au sacrifice de la messe et au sacrement de l'eucharistie, que certains hérétiques n'avaient pas hésité à en attribuer l'invention au diable. Celui-ci, comme nous l'avons raconté plus haut, se donnait le plaisir de faire dire des messes, mais on n'assure pas qu'il osât y assister : il en demandait aussi aux vivants, tantôt sous la forme d'un homme noir, tantôt sous l'apparence d'un spectre, tantôt en poussant des plaintes et des gémissements comme une âme en peine, tantôt en proférant d'horribles menaces. On n'a jamais su quel intérêt il pouvait avoir dans ces messes extorquées à la crédulité ou à la peur.

IV. Le sacrement de pénitence, outre quelques Superstitions imperceptiles que l'œil du casuiste exercé savait seul apprécier, en avait fait naître de plus grossières, qui étaient aussi plus répandues dans le peuple. On croyait à ces miracles, en vertu desquels un mort se confessait d'un péché mortel qui l'empêchait d'entrer en paradis. Selon Bonfinius, trois ans après la bataille de Nicopolis, où l'armée de l'empereur Sigismond fut défaite par les Turcs, on trouva, sur le champ de bataille, une tête coupée qui ou-

vrait les yeux et qui demandait un confesseur ; selon Thomas de Cantipré, un voleur normand, qui avait jeûné tous les mercredis et samedis en l'honneur de la Vierge, fut tué et décapité par ses ennemis sur le sommet d'une montagne, en sorte que sa tête, en roulant dans la vallée, appelait à grands cris un confesseur; selon Césaire d'Heisterbach, un moine de l'ordre de Cîteaux, étant mort en l'absence de son abbé qui le confessait d'ordinaire, revint exprès, la nuit suivante, chercher sa confession, sans laquelle il serait allé droit en enfer; selon plusieurs chroniqueurs français du XIVe siècle, un chanoine de Notre-Dame de Paris, qu'on avait inhumé dans le chœur de la cathédrale, fut, pendant plusieurs nuits consécutives, rejeté hors de sa sépulture, jusqu'à ce qu'il eut trouvé un confesseur qui le débarrassa d'un péché mortel, avec lequel il ne pouvait reposer en terre bénite. Quelquefois, c'était le confesseur mort qui venait en aide à son pénitent vivant; témoin saint Basile, qui, pendant qu'on le portait en terre, effaça la confession d'une grande pécheresse, écrite dans un papier cacheté et déposée sur son corps; témoin saint Jean l'Aumônier, qui, ayant reçu une confession, en donna l'absolution par écrit après sa mort, et se leva de son tombeau pour remettre un bulletin où cette absolution était signée de sa main. L'exemple des plus grands saints n'était pas toujours bon à suivre : si sainte Liduine de Hollande avait pu confesser les péchés d'un fameux scélérat et recevoir l'absolution pour le compte de celui-ci, la mère de saint Pierre le Vénérable fut admonestée et punie, pour avoir confessé, avec ses propres péchés, ceux de son mari défunt; si des saints s'étaient confessés à des images et à des reliques, l'Église ne permettait, qu'en cas de nécessité absolue, la confession faite à des laïques, mais non à des femmes : c'est ainsi que le sire de Joinville confessa le connétable de Chypre, qui s'attendait à être mis à mort par les Sarrasins : « Je lui donnai, dit-il, telle absolution comme Dieu m'en donnait le pouvoir. » On ne pouvait jamais abuser du sacrement de la pénitence : Pierre le Chantre cite un abbé de Longpont qui recommençait chaque jour sa confession générale; le bienheureux André d'Avellino se confessait quatre et cinq fois par jour. Ces confessions incohérentes étaient fort en usage dans les couvents, principalement chez les religieuses, et quelquefois l'abbesse usurpait le droit d'absoudre les péchés.

C'était dans les indulgences que la Superstition jouait le rôle le plus important : indulgences fausses et supposées ; indulgences indiscrètes et ridicules; indulgences vaines et superflues. Cependant, toutes les indulgences étant payées, et souvent fort cher, l'Église avait intérêt à fermer les yeux sur leur abus; le pape et les évêques ne les approuvaient pas toujours, mais en revanche ils ne les condamnaient pas souvent. Ces indulgences étaient attachées à des prières, à des messes, à des neuvaines, à des jeûnes, à des processions, à des pèlerinages, à des offrandes. Elles avaient parfois l'origine la plus burlesque. Telles furent les indulgences de l'Araignée. Un cordelier de la ville du Mans célébrait la sainte messe : une énorme araignée tomba dans le calice; le cordelier avala d'un seul trait l'araignée et le vin consacré. Il n'en mourut pas, et bientôt l'araignée sortit toute vive de la cuisse du religieux. Le pape Urbain IV autorisa dès lors la confrérie et les indulgences de l'Araignée. Un pape moins superstitieux, Innocent XI, supprima en 1678 une petite partie des indulgences fausses et apocryphes qui avaient cours dans la chrétienté; parmi ces indulgences, on remarque celles accordées par Jean XXII à ceux qui baisent la mesure de la plante du pied de la Vierge; celles attribuées à la mesure de la taille de Jésus-Christ; celles de la confrérie de saint Nicolas, au moyen desquelles on délivrait tous les jours une âme du purgatoire en disant cinq *pater* et cinq *ave*; celles dites de quatre-vingt-dix mille ans, copiées sur un vieux tableau qui était dans l'église de Saint-Jean-de-Latran, etc. Mais il y avait bien d'autres indulgences bizarres ou impertinentes dont ne parlait pas le décret d'Innocent XI, telles que celles des Salutations à tous les membres de Jésus-Christ, celles de l'Adoration des membres de la sainte Vierge, celles des Révélations de sainte Brigide, celles de l'Oraison de saint Léon, celles du Cordon de saint François, etc. Ces indulgences ne se bornaient pas à racheter des années ou des siècles de purgatoire; elles préservaient des tempêtes, des naufrages, des morsures de serpents ou de chiens enragés, de mort subite, de la peste. Ces indulgences étaient annexées à certains chapelets, à certaines croix, à certaines médailles, à certains habits qu'il fallait porter, véritables Superstitions empruntées au paganisme et conservant encore un caractère manifeste d'idolâtrie. Les dévots, effrayés de la durée des peines du purgatoire, ne se montraient pas moins fort empressés de les abréger par des indulgences qui promettaient beaucoup à peu de frais. L'Église décida donc que les curés et les abbés accorderaient seulement l'absolution des péchés confessés; que les archevêques et les évêques donneraient des indulgences seulement pour quarante jours; les cardinaux, seulement pour cent jours, et que les papes ne pourraient, en aucun cas, étendre leurs indulgences au delà de deux mille ans. C'était bien peu de chose auprès des indulgences que nous fait connaître le livre des stations de Rome, imprimé en 1475 : quand on montrait les clefs de saint Pierre et saint Paul dans la basilique de Saint-Jean-de-Latran, les Romains gagnaient trois mille ans d'indulgences; les Italiens, six mille; les étrangers, douze mille; quand on exposait la Véronique dans la basilique de Saint-Pierre, Romains, Italiens et étrangers gagnaient des indulgences semblables aux précédentes; il y avait vingt-huit mille ans d'indulgences pour celui qui montait dévotement les degrés de Saint-Pierre; sept mille ans, pour celui qui visitait, à Saint-Laurent, la pierre sur laquelle ce saint a été grillé, etc. En somme, la seule fête de saint Mathieu, à Rome, pouvait rapporter à un chrétien actif cent cinquante-neuf mille deux cent quatre-vingt-douze ans et vingt-huit jours d'indulgences, tout au juste. La papauté, au Moyen Age et longtemps après la Renaissance, n'a pas eu de meilleurs revenus que ceux des reliques et des indulgences.

V. Le sacrement de l'extrême-onction offrait moins de prises à la Superstition, à cause des conditions mêmes dans lesquelles on l'administrait. Mais comme on se servait de l'huile bénite pour conférer ce sacrement, on appliqua cette huile à des usages superstitieux et profanes. Les sorciers ne manquèrent pas de la faire entrer dans leurs conjurations et dans leurs philtres. Quant aux patients qui recevaient ce sacrement, précurseur ordinaire de la mort, leur frayeur s'augmentait encore de quelques vaines Croyances : ils s'imaginaient que les onctions, faites aux yeux, aux oreilles, aux mains et aux pieds, auraient pour résultat, dans le cas où ils guériraient, de les rendre sourds, aveugles ou paralytiques ; que ces onctions seraient inutiles devant Dieu, si on ne leur avait préalablement lavé le visage ; que, durant cette cérémonie funèbre, on devait allumer treize cierges, ni plus ni moins, autour de leur lit ; qu'après avoir reçu ce sacrement, ils ne pourraient manger de la chair, marcher pieds nus. On a lieu de s'étonner que ce sacrement, qui s'entoure d'un appareil si lugubre et si solennel, n'ait pas inspiré plus de Croyances superstitieuses ; en voici quelques-unes que l'Église s'efforçait en vain de détruire. On croyait, presque partout, que l'extrême-onction entraînait la mort inévitablement et empêchait d'ailleurs toute guérison ; on croyait que quiconque l'avait reçue voyait diminuer sa chaleur naturelle, perdait ses cheveux, était plus accessible au péché qu'auparavant, et ne devait pas danser pendant un an, sous peine de mourir ; on croyait encore que les abeilles périssaient à une lieue autour de la maison où se donnait l'extrême-onction. La terreur qu'inspirait le moment suprême ne permettait pas, sans doute, à la Superstition d'en pervertir les tristes cérémonies ; mais dès que le viatique sortait de l'église, précédé d'un porte-croix et annoncé par le son d'une clochette ou d'une crécelle, on évitait de se trouver sur son passage, on se renfermait dans l'intérieur des maisons, pour n'être pas désigné à une mort prochaine, et même pour ne pas mourir à la place du moribond qui allait recevoir les derniers sacrements. Si l'on ne pouvait échapper à la rencontre fatale du viatique, on se découvrait, on s'agenouillait avec respect, et l'on s'empressait ensuite d'entrer dans une église, comme pour y implorer le droit d'asile contre la mort. C'était donc un fait inouï, que l'impiété d'une troupe de joyeux compagnons, qui, dansant sur un pont de bois à Utrecht, en 1277, laissèrent passer le Saint-Sacrement sans interrompre leurs danses ; mais le pont se brisa tout à coup, et deux cents personnes furent noyées dans le fleuve, pour avoir oublié, dit la Chronique de Nuremberg, de rendre à Dieu l'hommage qui lui est dû.

VI. Les Superstitions qui regardent le sacrement de l'ordre s'étaient cachées en quelque sorte dans le clergé et n'arrivaient pas jusqu'au peuple. Le chrême, qui servait aussi à l'ordination, était seulement détourné parfois de son usage, comme toutes les huiles saintes, et employé en magie, en amour ou en médecine. On racontait différentes légendes qui défrayaient la chronique scandaleuse des mauvais chrétiens et des hérétiques, entre autres la plaisante légende de la papesse Jeanne, celles de certaines prostituées qui s'étaient fait sacrer évêques et qui avaient osé conférer les sacrements. On se scandalisait moins de voir, dans l'histoire, des enfants au maillot ordonnés prêtres aussitôt que baptisés, et même sacrés cardinaux ou évêques sous la garantie d'un bref du pape. Quant aux laïques qui se faisaient passer pour prêtres et qui en remplissaient les fonctions, sans avoir reçu l'ordination, ils étaient livrés impitoyablement au bras séculier et punis comme idolâtres et sacriléges.

VII. Le sacrement de mariage avait gardé naturellement toutes les Superstitions païennes qui appartenaient aux cérémonies nuptiales de l'antiquité, et de plus il en avait fait naître d'autres qui tenaient plus particulièrement à l'esprit du christianisme. Les unes précédaient le mariage ; l'amour, la curiosité et l'avarice, suivant un casuiste, en étaient les instigateurs. On avait inventé mille charmes, mille pratiques, mille artifices superstitieux, pour se faire aimer : philtres de toute espèce, sortiléges et invocations magiques, prières, messes, jeûnes, le tout mélangé de folies et de sottises qui se modifiaient à l'infini selon le pays et les individus. Voulait-on connaître si un mariage serait prospère en fortune, en amour, en enfants ? on avait recours à tous les genres de divination que l'homme, avide de savoir l'avenir, s'est plu à multiplier et à expérimenter. Les présages étaient observés et interrogés avec soin. Une fille n'avait qu'à remuer avec la main l'eau d'un seau tirée du puits, ou y jeter des œufs cassés sur la tête de quelqu'un, pour voir dans cette eau l'image de l'homme qu'elle épouserait. Une union ne pouvait être heureuse, si les époux, en allant à l'Église, rencontraient sur le chemin une femme grosse ou échevelée, un moine, un prêtre, un lièvre, un chien, un chat, un borgne, un boiteux, un aveugle, un lézard, un serpent, etc. ; si on les retenait par leur robe ou par leur manteau, s'ils entendaient le cri d'un oiseau ou d'un animal de mauvais augure. En revanche, le mariage était voué au bonheur, s'ils rencontraient une courtisane, un loup, une araignée, un crapaud, etc. ; s'ils sortaient de leur logis au bruit du tonnerre, si l'oreille droite leur tintait, s'ils saignaient de la narine droite, etc. On ne finirait pas d'énumérer tous les présages, auxquels on donnait un sens heureux ou malheureux dans les préludes du mariage.

Les maléfices et les philtres imaginés pour inspirer de l'amour étaient plus innombrables et plus bizarres encore : on employait, dans leur composition, les substances qui semblaient propres à faire des talismans ou des breuvages amoureux. On ne se contentait pas de mettre un anneau de jonc ou de paille au doigt d'une fille, ni de lui faire forger un anneau avec un vieux fer de cheval, ni de jeter de la poudre de pouillot sauvage dans sa boisson, ni de porter un ruban qu'elle avait porté, ou des rognures de ses ongles, ou bien une boucle de ses cheveux, on pulvérisait des os de morts, des reliques, des perles magiques, des minéraux précieux, des hosties consacrées, des cierges et

des rameaux bénits, et l'on attribuait à ces poudres la puissance d'allumer un amour irrésistible dans le cœur le plus froid et le moins tendre. On ne doutait pas du succès de l'opération, si l'on avait fait boire de l'eau bénite, du saint-chrême ou des saintes huiles à la femme qu'on voulait contraindre à aimer. L'amour autorisait les pratiques les plus condamnables : c'était le meilleur produit du dangereux métier de sorcier. Les fiançailles donnaient lieu à diverses Superstitions plus innocentes : on aspergeait d'eau bénite les fiancés quand ils sortaient de l'église, ou bien on les battait et on les empêchait de sortir, avant qu'ils eussent payé rançon ; on les emportait de vive force au cabaret, on les accueillait par des huées et des charivaris. C'est pourquoi il était défendu aux curés de célébrer les fiançailles après le coucher du soleil. Un fiancé augurait mal de son mariage, s'il laissait tomber son chapeau à terre ; une fiancée, si on lui touchait la main droite avec la main gauche, et si quelqu'un lui marchait sur le pied droit.

Le jour de la célébration du mariage n'était pas inutile à choisir, quoique l'Église ne reconnût pas, comme le paganisme, des jours fastes et néfastes. On n'aurait eu garde de se marier à la fête de saint Joseph, qui était honoré par l'Église, mais redouté de tous les maris. On peut supposer que cette fête, placée en plein carême, avait contribué à faire décréter par les conciles et les synodes, que le carême, de même que les dimanches et les principales fêtes chômées, serait un temps inapte et défendu au mariage. Il y avait cependant autrefois comme aujourd'hui des cas d'exception, mais alors la célébration se faisait sans appareil et sans réjouissances. Les jours de jeûne, quatre-temps et vigiles, étaient également antipathiques avec le mariage. L'Église blâmait les époux qui se mariaient de grand matin, habillés salement ou négligemment, et qui réservaient leurs beaux habits de noces pour le bal ou le festin ; elle ne tolérait pas non plus l'usage de donner des étrennes ou des présents à la mariée devant l'autel ; elle condamnait plus sévèrement d'autres Superstitions qui avaient pour objet unique d'empêcher le nœud de l'aiguillette, ce plaisant épouvantail de nos pères. Les maris avaient imaginé, contre un si désagréable accident, de mettre du sel dans leur poche ou des sols dans leurs chaussure en allant se marier.

L'Église s'était préoccupée, plus qu'elle ne le devait, du nœud de l'aiguillette, qui était assez fréquent au Moyen Age, par suite de la frayeur qu'on en avait. On attribuait, en général, ce mauvais cas à des sortiléges, à des enchantements, à des malices du démon. Tous les moyens semblaient bons pour se soustraire à cette fâcheuse position conjugale. C'est pour cela qu'on frappait avec des bâtons la tête et la plante des pieds des mariés, pendant qu'ils étaient agenouillés sous le poêle. Le remède pouvait être plus violent que le mal. D'autres maris se contentaient de faire bénir deux ou trois anneaux et même jusqu'à cinq, destinés tous ensemble au doigt annulaire de l'épousée, ou bien ils recommandaient à celle-ci de laisser tomber l'anneau, quand on le lui présenterait, ou bien encore ils faisaient célébrer les épousailles, en cachette, la nuit, dans quelque chapelle basse et fermée. Les méchants, de leur côté, avaient bien des manières de nouer l'aiguillette, et le diable était toujours le complice secret ou avoué de cette vilaine action. Le savant Bodin, dans sa *Démonomanie*, compte plus de cinquante façons d'en venir à un tel résultat, qui amusait singulièrement les malins de l'enfer. Nous enregistrerons ici un arrêt fort ingénieux, rapporté par Bodin et relatif au nœud de l'aiguillette : « D'autant que cela estoit fort commun en Poitou, le juge criminel de Niort, sur la déclaration d'une nouvelle espousée, qui accusoit la voisine d'avoir lié son mari, la fit mettre en prison obscure, l'an 1560, la menaçant qu'elle ne sortiroit jamais, si elle ne le délioit ; deux jours après, la prisonnière manda aux mariés qu'ils couchassent ensemble. Aussitôt le juge, estant averti qu'ils estoient déliés, lâcha la prisonnière. »

Le procédé le plus ordinaire et le plus facile pour lier l'aiguillette, était de faire un nœud, soit à une corde, soit à un ruban, soit à une courroie, soit même à un cheveu, pendant la cérémonie du mariage, en prononçant à rebours un des versets du psaume *Miserere mei, Deus*. Il y avait même des enfants dressés à ce métier malhonnête, et qui en vivaient. L'Église, après avoir recherché et décrit avec soin tous les sortiléges analogues sous le titre de la décrétale *De frigidis et maleficiatis,* anathématisait, excommuniait les auteurs, agents et instigateurs de ces Superstitions détestables, non-seulement les sorciers et magiciens, mais encore quiconque oserait, dans une perverse intention, tourner les mains en dehors et enlacer les doigts les uns dans les autres, quand l'époux présente l'anneau à l'épouse ; lier la queue d'un loup en nommant les mariés ; attacher certain billets, certains morceaux d'étoffe, aux habits des époux ; toucher ces époux avec certains bâtons faits d'un certain bois ; leur donner certains coups dans certaines parties du corps ; prononcer certaines paroles en les regardant ; faire certains signes avec les mains, les doigts, la bouche, les pieds, etc. Quant aux remèdes ecclésiastiques offerts aux pauvres maléficiés, c'étaient des exorcismes, des messes, des oraisons, des jeûnes, des aumônes. Tous les conciles, tous les synodes, tous les rituels ont fulminé l'excommunication contre « les sorciers et sorcières, charmeurs et charmeresses, tous ceux et toutes celles qui mettent empêchement en mariages qui sont à faire ou parfaits. » Le peuple avait, dans le but de combattre aussi le nœud de l'aiguillette, adopté une coutume qui règne encore par toute l'Europe : c'était le chaudeau, ou bouillon, ou soupe, ou pâté, ou fricassée de la mariée, qu'on lui apportait processionnellement, au son des instruments et au bruit des chansons, pendant la première nuit des noces. Cette pâtée était destinée à empêcher les époux de s'endormir, tandis que le démon veillait pour leur jouer un de ses tours habituels.

Quant aux Superstitions qui avaient pour but de dénouer l'aiguillette, elles étaient aussi nombreuses et aussi singulières que celles qui servaient à la nouer. L'Église ne les autorisait pas davantage, parce qu'elle n'y avait aucun

intérêt. Voici les plus communes : 1° mettre deux chemises à l'envers le jour des noces; 2° placer une bague sous les pieds de l'époux, pendant la cérémonie ; 3° dire trois fois en se signant : *Ribald*, *Nobal* et *Varnobi*; 4° faire dire, avant la messe de mariage, l'évangile de saint Jean *In principio* ; 5° frotter de graisse de loup les montants de la porte du logis nuptial; 6° percer un tonneau de vin blanc et faire couler le premier jet dans l'anneau de mariage ; 7° pisser dans le trou de la serrure de l'église où le mariage a été célébré ; 8° prononcer trois fois *Yemon* avant le lever du soleil; 9° écrire sur un parchemin neuf dès l'aube : *Avigazirtor*, etc. On comprend que le nœud de l'aiguillette, eût-il été serré par tous les diables, n'était pas capable de résister à de si puissants remèdes.

Nous n'avons pas rapporté toutes les Superstitions auxquelles l'Église faisait la guerre avec plus ou moins d'énergie et de persévérance selon les temps et selon les hommes. Il existait encore une innombrable quantité de Superstitions locales qui avaient sans doute une origine commune de paganisme, mais qui s'attaquaient moins directement aux principes du dogme catholique : ces Superstitions, qu'on peut distinguer des autres, en les appelant profanes, se mêlaient à tous les actes de la vie privée et se perpétuaient par la simple tradition du foyer domestique. Elles avaient plus de racines et d'éléments dans les campagnes que dans les villes, et elles formaient une espèce de religion occulte que le peuple pratiquait avec un aveugle respect. Comment le clergé, souvent crédule et ignorant non moins que ses ouailles, aurait-il pu rechercher et combattre une à une les mille Superstitions qui enveloppaient la société chrétienne et qui se déroulaient autour de l'homme depuis son berceau jusqu'à sa tombe? Voilà pourquoi la plupart de ces Superstitions, nées dans les religions antiques, ont traversé le Moyen Age et la Renaissance sans rien perdre de leur caractère primitif : païen ou chrétien, le peuple est également superstitieux, par instinct, par goût et par habitude.

Il faudrait donc découvrir, dans les mœurs religieuses de l'Antiquité, le germe des Superstitions populaires du Moyen Age, principalement de celles qui ne faisaient pas intervenir le personnage du diable, et qui conservaient ainsi leur cachet païen ou judaïque ; en voici quelques-unes que l'on peut juger, à première vue, antérieures au christianisme : On mettait une pièce de monnaie dans la main droite du mort, avant de l'ensevelir, pour qu'il fût mieux reçu dans l'autre monde; on n'achetait pas à prix d'argent les abeilles, mais on les échangeait, pour qu'elles prospérassent dans la rûche ; on faisait sortir de l'étable les veaux, à reculons, en les séparant de leurs mères; on ne voulait pas manger de la chair d'un animal qui n'aurait pas été tué avec le fer; on jetait des cordes nouées de plusieurs nœuds, sur la fosse d'un trépassé ; on couvrait d'un voile noir les rûches à miel, à la mort de leur maître, afin que les mouches ne mourussent pas aussi ; on ne commençait à labourer qu'après avoir trois fois, autour de la charrue, promené du pain et de l'avoine, avec un cierge allumé ; on choisissait un fou, un enfant ou un idiot, pour semer du persil qui, autrement, eût porté malheur au semeur; on enterrait un cheval, un bœuf ou tout autre animal mort, les pieds en l'air, à l'entrée d'une écurie, pour empêcher la mortalité de s'y introduire ; on dressait des croix et des poteaux dans les champs, en prononçant certaines formules, pour protéger les moissons, etc. D'autres Superstitions, au contraire, non moins innocentes que les précédentes, avaient évidemment un cachet chrétien qui témoignait de leur origine : on mettait des branches de buis bénit sur le fourrage, pour le préserver des insectes ; on évitait de jeter au feu les coquilles d'œuf, de peur de faire brûler une seconde fois saint Laurent ; on croyait que les remèdes pris par un malade après la confession et la communion, n'avaient plus d'efficacité ; on n'osait coudre, filer, ni travailler dans la chambre d'un mort ; on ne laissait aucun vase plein d'eau dans une maison où était un cadavre, pour que son âme n'allât pas s'y baigner ; on faisait une croix à la cheminée, pour empêcher les poules de s'égarer, etc. L'inventaire des Superstitions religieuses serait plus long que celui des vérités de la science et de la morale.

C'était surtout pour se guérir des maladies, pour se préserver de maux et de malheurs à venir, pour s'attribuer toutes les variétés de bonheur désirables, que le pauvre peuple se livrait plus volontiers aux erreurs et aux pratiques de la Superstition. La souffrance physique et morale, la peur, l'avarice, l'égoïsme enfin, se traduisaient de mille manières, en croyances et en actes plus insensés que coupables ; car tout le monde ne faisait point appel aux sciences occultes qui avaient alors des inconvénients plus sérieux que l'excommunication. Les talismans, par exemple, étaient, à certaines exceptioos près, tolérés ou approuvés par l'Église : on portait sur soi des versets de la Bible ou de l'Évangile, des prières, des grains bénits, des chapelets, des scapulaires, des médailles, des reliques. Il y avait aussi des talismans astrologiques et magiques. Quant aux herbes, aux pierres, aux poils d'animaux, qui servaient à faire des préservatifs, l'Église n'en reconnaissait pas la vertu, et refusait de sanctionner leur usage par des prières et des cérémonies. Elle était plus indulgente que la Faculté de médecine, à l'égard d'autres Superstitions de vaine observance qui avaient également pour but de guérir diverses maladies ou d'en garantir. Voici un échantillon de ces étranges Superstitions, que l'on retrouverait encore dans les mœurs des campagnes. I. Contre la fièvre : ne manger ni chair ni œufs, à Pâques et aux fêtes solennelles ; dérober un chou dans un jardin voisin et le mettre sécher à la crémaillère ; porter en amulette un os de mort ; enfermer dans un sachet une grenouille verte et l'attacher au cou du malade ; manger la première paquerette que l'on rencontre ; recevoir la bénédiction, le même dimanche, à trois paroisses différentes ; chercher, en disant son chapelet, une tige de bouillon blanc et la jeter aux vents ; passer à travers la fente d'un arbre ; boire dans un seau d'eau, après qu'un cheval y aura bu ; passer entre la croix et la ban-

nière de la paroisse pendant une procession; boire de l'eau bénite, la veille de Pâques ou de la Pentecôte; s'entortiller le bras ou le cou avec les ourlets d'un linceul; boire trois fois, dans un pot neuf, de l'eau puisée à trois puits et mêlée ensemble; etc. II. Contre la peur : ficher des épingles dans le soulier d'un mort: porter sur soi une dent ou un œil de loup; monter sur un ours. III. Contre le rhumatisme : faire frapper trois coups d'un marteau de moulin par le meunier ou la meunière en disant : *In nomine Patris*, etc. IV. Contre l'épilepsie ou mal caduc : attacher un clou de crucifix au bras de l'épileptique; lui faire porter un anneau d'argent ou une médaille, avec les noms des trois Rois : Gaspar, Melchior, Balthazar. V. Contre les verrues : les frotter avec de la bourre ou avec du genêt; envelopper des pois chiches ou des cailloux dans un linge et le jeter derrière soi dans un chemin. VI. Contre le mal de dents : les toucher avec une dent de mort; planter un clou dans une muraille; demander trois aumônes en l'honneur de saint Laurent. VII. Contre l'hémorrhagie : saigner du nez sur des fétus de paille en croix; mettre dans le dos une clé forée. VIII. Contre les douleurs de l'accouchement : faire mettre à l'accouchée les chausses de son mari; lier avec sa cienture la cloche de l'église en la faisant sonner trois fois. IX. Contre la pleurésie : courir çà et là dans une église. X. Contre le mal de gorge : attacher une branche de prunier dans la cheminée; appliquer un soc de charrue au creux de l'estomac. XI. Contre la gale : se rouler tout nu dans un champ d'avoine; arracher une poignée d'avoine en grappe et la laisser sécher sur une haie. XII. Contre la toux : cracher dans la gueule d'une grenouille vivante. XIII. Contre les engelures : plonger ses mains dans le fumier, le premier jour de mai. XIV. Contre les chancres : souffler à jeun, trois fois de suite, pendant neuf jours, dans la bouche du malade. XV. Contre les maux d'oreilles : les toucher avec une main de squelette. XVI. Contre le mal de tête : se lier les tempes avec une corde de pendu, etc. Les médecins avaient plus d'intérêt que les prêtres à combattre ces Superstions, et c'est à peine s'ils permettaient aux rois de France d'empiéter sur les droits de la Faculté et de guérir les écrouelles en les touchant, antique privilége des successeurs de Clovis qui, le premier, en avait fait usage. Selon le médecin Dulaurens, qui a écrit l'histoire de ce merveilleux privilége de nos rois, Henri IV guérissait plus de 1,500 malades par an. Les rois d'Angleterre ne guérissaient que le mal caduc.

L'Eglise, qui trouvait bon que le roi d'Angleterre guérît le mal caduc, et le roi de France les écrouelles, offrait à toutes les maladies une foule de remèdes analogues, que le pouvoir de l'imagination pouvait rendre efficaces en certaines circonstances. On invoquait saint Aignan et saint Saintin, pour la teigne; saint Andrieux, saint Antoine, saint Firmin, saint Germain, saint Messent, saint Verain, sainte Geneviève, pour l'érysipèle ou le scorbut; sainte Appoline et saint Médard, pour le mal de dents; saint Avertin, Saint Leu, saint Loup, saint Jean, saint Mathieu, saint Nazaire, saint Valentin et saint Victor, pour l'épilepsie; saint Christophe, saint Eloi et saint Julien, pour le mal de gorge; sainte Claire, pour le mal d'yeux; saint Eutrope, pour l'hydropisie; saint Genou, pour la goutte; saint Ladre, pour la lèpre; saint Main, pour la rogne; saint Mathurin, pour la folie; sainte Pétronille, pour la fièvre; saint Quentin, pour la toux; saint Roch et saint Sébastien, pour la peste; saint René, pour les maux de reins. C'était là, il faut l'avouer, une concurrence permanente contre les médecins qui n'osaient s'en plaindre tout haut, et qui mettaient, de bonne grâce, leur pharmacopée sous l'invocation de ces bienheureux thérapeutistes. Passe encore si l'on s'était borné à demander de la pluie à sainte Geneviève!

La Superstition était partout, dans les palais comme dans les cabanes, dans les villes comme dans les champs, en France et dans tous les pays de l'Europe : elle participait à tous les actes et même à tous les sentiments de la vie religieuse et privée, Elle embrassait, comme le serpent, l'arbre de la science, et elle en dévorait les fruits, jusqu'à ce que la Vérité eût mis fin à son règne, en écrasant sous ses pieds la tête du monstre qui s'était réfugié pendant tant de siècles au fond des ténèbres du Moyen Age.

PAUL LACROIX,
du Comité de l'Histoire de France et du Comité des Monuments historiques.

TH. BROWNE. Essais sur les Erreurs populaires, trad. de l'anglais (par l'abbé Souchay). *Paris*, 1733, 2 vol. in-12.

J. BARTH. SALGUES. Des Erreurs et des Préjugés répandus dans les divers rangs de la société. *Paris*, 1819, 3 vol. in-8.
La première édit. de 1810 est en un volume; la seconde de 1811, en deux.

GATIEN DE SEMUR. Traité des Erreurs et des Préjugés. *Paris*, 1843, in-12.
Il existe dans les Revues et les journaux un grand nombre de notices sur les Croyances et usages superstitieux des provinces de chaque pays.

LUDOV. LALANNE. Curiosités des Traditions, des Mœurs et des Légendes. *Paris*, 1847, in-12.

J. BERGER DE XIVREY. Traditions tératologiques, ou Récit de l'antiquité et du Moyen Age sur quelq. points de la fable, du merveilleux et de l'histoire naturelle. *Paris*, 1836, in-8.

FERD. DENIS. Le Monde enchanté; Cosmographie et histoire naturelle fantastique du Moyen Age. *Paris*, 1843, in-32.
On y trouve la légende du *Purgatoire de saint Patrice*, d'après un manuscrit du quinzième siècle, et la Lettre du Prestre Jehan.

ARN. SORBINI. Tractatus de Monstris. *Paris*, 1570, in-16.
Trad. en franç. par Fr. de Belleforest, dans les *Hist. prodigieuses*.

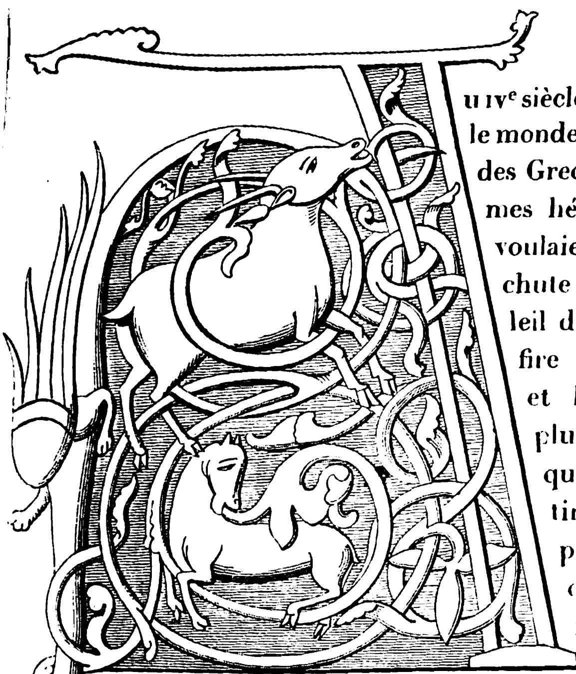
ROB. DU TRIEZ. Les Ruses, finesses et impostures des Esprits malins. *Cambray, Nic Lombart*, 1563, in-4.

JAC. DE CLUSA (JUNTERBURCK) Tractatus de Apparitionibus animarum. *Burgdorf.*, 1475, in-fol. de 26 ff.
Réimp. plusieurs fois au quinzième siècle.

L. LAVATERI, de Spectris, Lemuribus, et magnis atque insolitis Fragoribus, etc. *Genevæ, Crispinus*, 1570, in-8, fig.
Souvent réimpr. et trad. en franç. (par Jean Crespin?) : *Trois Livres des Apparitions des Esprits, Fantosmes, et Accidents merveilleux qui précèdent la mort de quelq. personn. renommez* (Genève, 1571, in-8).

NOEL TAILLEPIED. Traité de l'Apparition des Esprits, à sçavoir des âmes séparées, fantosmes, etc. *Rouen*, 1602, in-12.

MANUSCRITS.



Au IV[e] siècle de l'ère chrétienne, le monde n'était plus romain; des Grecs nouveaux, infirmes héritiers des anciens, voulaient survivre à la chute de l'Occident; le soleil d'Orient ne put suffire pour les raviver, et bientôt il n'y eut plus de Byzance grecque, ni de Rome latine. Le Nord secoua partout son sarrau de frimas, et l'Asie fournit aussi son contingent de Barbares. Tout fut changé ou détruit; l'idée de Dieu survécut seule à tant de ruines, et le culte qui lui fut consacré sauva en quelque sorte les lettres et les arts. La société antique se trouva ainsi transformée : tout prit d'autres noms, empruntés à des idiomes issus eux-mêmes de cette confusion universelle : l'usage de l'écriture se conserva et pénétra même dans des pays jusque-là incultes ou inconnus; l'intelligence humaine flottait incertaine, n'étant plus grecque ni romaine, et n'étant pas encore chrétienne.

A cette époque, on n'avait pas cessé de copier les ouvrages des auteurs païens; mais on multipliait de préférence, et avec un zèle qui portait en lui-même sa récompense, les textes dogmatiques de l'Église chrétienne, leurs versions et leurs commentaires; on a, de ce temps-là, quelques belles copies des œuvres de Virgile et des versions de la Bible. Arrêtons-nous d'abord à décrire le matériel des anciens livres et les procédés divers que le progrès des arts introduisit dans leur confection.

Une fois l'écriture inventée et passée dans l'usage général de la société policée et libre, le choix des matières propres à la recevoir et à la fixer fut très-diversifié, quoique soumis à la nature même des textes à écrire : les plus parfaites et les plus commodes de ces matières furent trouvées les dernières. On sait, par le témoignage des anciens, qu'ils écrivirent sur la pierre, les métaux, l'écorce et les feuilles de plusieurs espèces d'arbres, sur l'argile séchée ou cuite, sur le bois, l'ivoire, la cire, la toile, les peaux de quadrupèdes plus ou moins préparées, le parchemin, qui fut la meilleure de ces préparations, le papyrus, qui est la seconde écorce d'un roseau, ensuite le papier fait de coton, enfin le papier de chanvre et de lin, dit papier de chiffe.

En rappelant l'antique usage d'écrire sur pierre, sur métaux et sur l'argile séchée ou cuite, ce n'est point des inscriptions, gravées en creux sur ces matériaux, que nous voulons parler, mais bien de textes écrits à la main, sur ces substances dures et pesantes, avec le pinceau, le calam de roseau ou de cuivre, qui a précédé l'emploi des plumes. On possède, en effet, des pierres plates, en calcaire blanc, ayant quelques pouces de dimension, sur lesquelles on a écrit au pinceau des lettres ou autres pièces en très-ancienne écriture égyptienne; on possède aussi un grand nombre de tessons ou fragments de vases d'argile, même très-commune, sur lesquels on a écrit en langue copte des lettres et autres pièces d'un usage vulgaire, qui furent transportées à de grandes distances. On conserve, dans

quelques musées, d'autres tessons, sur lesquels les centurions et les questeurs des légions romaines établies en Égypte écrivaient leurs recettes et leurs dépenses. Des actes publics, émanés de l'autorité locale en Égypte pour être offerts à la connaissance de tous, étaient simplement écrits au pinceau et en encre rouge sur le marbre blanc. Des contrats en écriture copte sont tracés en encre blanche sur des peaux préparées et teintes en rouge; des textes égyptiens, d'une haute antiquité, ayant une grande étendue et accompagnés de scènes peintes très-variées, sont écrits sur de la toile blanchie. L'écorce du bouleau a servi de papier aux peuples du Septentrion. Il ne nous est point parvenu de fragments antiques écrits sur parchemin, quoique l'invention de cette matière préparée pour l'écriture soit attribuée à l'antiquité et à Pergame, une de ses villes les plus célèbres.

La priorité, prouvée par des monuments originaux venus jusqu'à nous, est pour le papyrus, matière à la fois abondante et d'une mise en œuvre facile, de qualités et de prix très-différents, propre à satisfaire en même temps les caprices d'un luxe oisif et les besoins plus modestes des classes laborieuses; matière douée d'un principe de durée à l'épreuve des siècles. Le Moyen Age l'employa journellement dans les affaires privées jusqu'au moment où le parchemin fut plus commun, et elle servit aussi à la transcription des manuscrits : il nous en reste encore de très-beaux mais de très-rares exemples.

La plante de laquelle on tirait le papyrus est un roseau qui vit dans le lit, les canaux et les lacs du Nil; il s'élève à plusieurs pieds de hauteur, avec des feuilles; il porte aussi une houppe analogue à celle du maïs, mais arrondie plutôt que pendante. Le roseau du papyrus croissant surtout dans la Basse-Égypte, où le Nil avait ses sept embouchures dans la mer, les anciens Égyptiens avaient fait de cette houppe le symbole consacré de la Basse-Égypte, comme la fleur de lotus était celui de la Haute-Égypte. Après avoir arraché la plante du papyrus et tranché la racine, ou coupait aussi le haut de la tige, en conservant un tronc d'un ou deux pieds de longueur; c'est de ce tronc qu'on enlevait successivement la première écorce et toutes les pellicules adhérentes, au nombre de dix à douze. Ces pellicules étaient plus fines et plus blanches, selon qu'elles étaient plus voisines du cœur de la plante, et qu'elles avaient plus longtemps vécu dans l'eau; leurs dimensions dépendaient du diamètre du tronc. Ces pellicules étaient étendues, battues et mises en presse; on les collait ensuite bout à bout pour en former des feuilles, ou des livres, ou des rouleaux de diverses grandeurs. Il y a des feuilles de dimensions différentes, ayant servi pour des lettres, des comptes, des contrats, des plans et des dessins; il y a des livres pliés à plat composés de plusieurs feuillets, enfin des rouleaux ayant jusqu'à soixante pieds de longueur. La hauteur des papyrus variait aussi suivant les besoins et selon la destination des feuilles; le plus haut que l'on connaisse ne dépasse pas dix-huit pouces. Comme cette matière végétale desséchée était de sa nature très-friable, toutes les feuilles étaient doubles; et en collant le seconde pellicule sur la première, on avait le soin de croiser les fibres, afin de donner plus de consistance à la feuille, au livre ou au rouleau. Le poids d'une presse abattait ensuite les aspérités des feuilles du papyrus; on achevait de les polir avec la pierre ponce, l'agate ou l'ivoire; enfin, pour les garantir de l'humidité ou des insectes, on les plongeait dans l'huile de cèdre, et certes le procédé était d'une grande efficacité, puisqu'il nous est parvenu des feuilles écrites au XVIIIe siècle avant l'ère chrétienne, plusieurs siècles avant Moïse. De la qualité de la plante, de son âge, de sa maturité et de ses diverses préparations, résultaient plusieurs qualités de papyrus; on leur donna différents noms: on connaît le papyrus *royal*, le plus blanc et le plus haut; le papyrus *hiératique*, à l'usage des prêtres, qui formaient la première classe de l'État en Égypte; puis, sous les Romains, on le nomma *auguste*, *livien*, *fannien*, quand Fannius Sagax en eut établi une fabrique à Rome; *claudien*, en l'honneur de l'empereur Claude; enfin *saïtique* et *tanique*, parce qu'on le récoltait dans le Saïs et dans le nome de Tanis.

Le monde romain avait adopté l'usage du papyrus, qui était pour Alexandrie une branche de commerce des plus importantes. On en trouve la preuve dans les écrivains de tous les siècles. Saint Jérôme en rend témoignage pour le Ve siècle de l'ère chrétienne. Au VIe, Théodoric diminua l'impôt onéreux établi sur cette marchandise. Les empereurs grecs et latins donnaient leurs diplômes sur le papyrus; l'autorité pontificale de Rome y écrivit aussi ses plus anciennes bulles. Les chartes des rois de France de la première race furent aussi expédiées sur le papyrus. Dès le huitième et le neuvième siècle, le parchemin lui fit concurrence; le papier de coton accrut cette concurrence presque en même temps, et l'on fixe généralement au onzième siècle l'époque où le papyrus fut remplacé tout à fait par ces deux nouvelles productions.

Pour écrire sur le papyrus, on employa le pinceau ou le roseau et des encres de diverses couleurs : l'encre noire fut la plus usitée. Il y avait aussi dans le Nil une autre espèce de roseau, très-propre à faire les *calam*, nom qu'on donne encore en Orient à l'instrument qui y remplace la plume à écrire : celle-ci ne fut pas adoptée avant le huitième siècle.

On possède en France quelques chartes mérovingiennes et quelques manuscrits latins sur papyrus; mais les bibliothèques d'Italie sont plus riches en ce genre de monuments graphiques. Il existe en Angleterre des fragments des Évangiles; à Genève et à Paris, des ouvrages de saint Augustin; à Milan, une partie de la traduction latine de l'ouvrage grec de Rufin. Les manuscrits d'Herculanum étaient également écrits sur papyrus. Gaëtano Marini, qui a publié le recueil des *instruments* écrits sur papyrus existants en Italie et en France (*I papiri diplomatici*; in-Roma, 1805, f^o), n'en a pas connu de plus récent qu'un acte, daté de l'an 1057, troisième année du pape Victor II; ce qui coupe court à toutes les discussions résumées par

les auteurs du *Nouveau Traité de Diplomatique* (t. Ier, p. 497 et suiv.), et confirme leurs conclusions, d'après lesquelles l'usage du papyrus ou papier d'Égypte fut abandonné à la fin du onzième siècle.

On a beaucoup parlé d'un papier fait très-anciennement d'écorce d'arbre, notamment avec celle du tilleul. Cette tradition est peut-être fondée, mais il n'en subsiste aucune preuve; avant que les diplômes sur papyrus d'Égypte eussent été bien étudiés, on prenait cette matière pour une écorce d'arbre, et cette erreur a été fort commune. La Bibliothèque royale possède quelques feuillets d'un manuscrit latin, que D. Mabillon dit être de papyrus, et D. Montfaucon, d'écorce d'arbre : un examen attentif et la comparaison des matières donnent pleinement raison à Mabillon. Ce manuscrit, autrefois à Saint-Germain-des-Prés, aujourd'hui à la Bibliothèque royale, est réellement en papyrus. On ne connaît sur écorce d'arbre que les écrits modernes, tels deux ordonnances russes, sur écorce de bouleau bien préparée, concernant l'administration du Kamstchatka.

Quant au papier proprement dit, de soie, de coton, de chiffe et autres matières, les Asiatiques connaissent le papier de soie depuis les premiers siècles de l'ère chrétienne; l'usage du papier de coton est aussi bien ancien en Asie : il s'introduisit parmi les Grecs dès le neuvième siècle, et depuis il devint commun dans les pays où ils se fixèrent. On fit aussi des papiers de fantaisie; mais nous n'avons à nous entretenir ici que des matières que nous présentent les manuscrits : le papyrus d'Égypte, qui croît encore en Sicile, le parchemin, le papier de coton et le papier de chiffe.

Ce dernier fut fabriqué à l'imitation du papier de coton; les mêmes procédés servirent à la manipulation des deux matières. On fait remonter au douzième siècle le premier usage du papier de chiffe. On connaît des registres de notaires du treizième siècle, écrits sur papier de coton; mais on a trouvé une lettre du sire de Joinville à Louis le Hutin, écrite sur papier de chiffe, et c'est là le plus ancien exemple de ce papier occidental. Pour les actes de l'autorité publique, comme pour les manuscrits importants, le parchemin fut toujours préféré et même exigé.

Le format des manuscrits n'était point sujet à des règles fixes; il y a des volumes de toutes les dimensions : les plus anciens sur parchemin sont, en général, plus hauts qu'ils ne sont larges, ou bien carrés; l'écriture est appuyée sur une ligne tracée à la pointe sèche et plus tard à la mine de plomb; les cahiers sont composés d'un nombre indéterminé de feuilles; la première feuille des cahiers de papyrus est parfois en parchemin pour aider à leur conservation; un mot ou un chiffre, placé au bas de la dernière page de chaque cahier et au fond du volume, sert de réclame d'un cahier à l'autre.

Il faut rappeler ici que les empereurs de Constantinople avaient l'habitude de souscrire en encre rouge les actes de leur souveraine puissance : leur premier secrétaire était le gardien du vase de cinabre qui ne servait qu'à l'empereur. Quelques diplômes des rois de France de la seconde race sont de même authentiqués en encre rouge.

On ne connaît l'emploi de l'ivoire, en feuillets de manuscrits, que chez les Asiatiques modernes. La feuille de palmier est aussi d'un usage vulgaire dans toute l'Asie.

Les tablettes de cire consistaient en une planche légère dont le champ était plus bas que les bords : on couvrait cette planche d'une couche de cire blanche; on y traçait les lettres en creux au moyen d'un style en cuivre ou en fer, pointu par un bout et aplati en spatule à l'autre bout, qui servait à effacer les traits, soit pour faire des corrections, soit pour écrire de nouveau et plusieurs fois successivement sur la même page.

Le parchemin ne semblait pas d'abord susceptible de recevoir deux fois de l'écriture, mais on imagina de le gratter pour le faire servir encore. Les manuscrits qui conservent les vestiges de ce procédé purement économique se nomment palimpsestes, ou *anciennement grattés*. On grattait, en effet, l'ancienne écriture sur le parchemin, mais l'opération n'a jamais été faite assez parfaitement pour que l'œil exercé d'un paléographe ne puisse retrouver la trace de cette ancienne écriture. Il arrive aussi que l'ancien livre a pris une autre forme sous le nouveau texte, que le parchemin a été plié à contre-sens, de sorte qu'on reconnaît les lignes primitives à la pointe sèche, tracées à angle droit ou ne correspondant plus avec les nouvelles lignes. C'est dans les manuscrits palimpsestes qu'on a découvert des textes inédits grecs ou latins. Le *Traité de la République*, par Cicéron, était caché sous le texte du Concile de Chalcédoine. Monseigneur le cardinal Maï a publié plusieurs volumes, extraits des manuscrits palimpsestes de Milan et de Rome. La Bibliothèque royale de Paris possède un certain nombre de manuscrits grecs ou latins reécrits, mais on n'en a tiré jusqu'ici que peu de chose; toutefois, le manuscrit grec, numéroté 9, contenant les ouvrages de saint Éphrem, écrits au treizième siècle, renferme un texte des Évangiles en grec remontant au cinquième ou sixième siècle; ce texte a été ravivé par les procédés chimiques, et publié en entier par M. Tischendorff, à Leipsick, il y a peu d'années.

Ajoutons, pour terminer ce qui concerne le matériel des manuscrits, que le choix du parchemin répondait à l'importance ou à la destination du livre; que les plus beaux, les plus riches, sont composés du parchemin le plus blanc et le plus fin; que le suprême en cette matière était le parchemin teint en pourpre; qu'on écrivait d'ordinaire sur la pourpre avec de l'encre d'or ou d'argent; qu'il nous reste quelques beaux modèles de ce luxe, fort dispendieux, dans les manuscrits tout liturgiques; que l'encre noire était d'un usage universel pour les manuscrits comme pour les chartes; qu'on écrivait les titres des livres et des chapitres avec de l'encre rouge, de là, le nom de *rubrique* donné à ces titres; qu'on employait aussi des encres bleues, vertes et jaunes, mais pour l'ornement plutôt que pour le corps des ouvrages : le goût des écrivains, des calligraphes et des miniaturistes était d'ailleurs le seul arbitre de

l'ornement, à moins qu'il ne se soumît aux ordres de la personne qui faisait les frais de la copie ; quant aux frais de la reliure, ils entraient en grande considération dans la dépense du volume.

On attachait souvent les cahiers d'un manuscrit à deux ou trois lanières de cuir qu'on clouait ensuite à deux ais de bois ; il n'y avait dans ces simples matériaux aucune cause prochaine de fermentation, ni de génération d'insectes, tandis que la couverture en peaux préparées et la colle de farine exposent les livres à ce double danger. Mais le luxe pénétra bientôt dans les reliures : l'offrande d'un Evangéliaire, d'un Missel, d'un Antiphonaire, à une église, témoignait de la piété du donateur en proportion de la richesse du présent. On a des descriptions merveilleuses d'anciens manuscrits enfermés dans des cassettes non moins merveilleuses que les livres mêmes ; on conserve, soit dans les trésors des monastères, soit dans les bibliothèques publiques, des volumes réellement remarquables par leur exécution calligraphique, par les lettres peintes relevées d'or et d'argent dont ils sont ornés, par la beauté des peintures qui les enrichissent et par la magnificence de leur reliure en or battu, en argent sculpté, en figurines de métaux précieux, en émaux ou en nielles antiques, en pierres gravées ou pierres précieuses serties sur or ou sur argent débité en filigranes, ou travaillé avec toute la perfection de l'orfévrerie du Moyen Age.

L'offrande de si riches volumes ne se faisait pas sans éclat : le manuscrit était déposé sur l'autel principal de l'église ; une messe solennelle était célébrée à cette occasion, et le volume, après avoir été bénit même s'il renfermait un texte profane, était placé avec quelque cérémonie dans la bibliothèque ou le trésor de l'église ; d'ordinaire, une inscription à la fin de l'ouvrage mentionnait cette offrande à Dieu et aux saints du paradis.

Il ne faut point s'étonner de l'empressement de l'Église à encourager ces sortes d'hommages où la littérature avait autant d'intérêt que la religion : l'Église, à peu près seule, était lettrée et savante : elle comprenait la nécessité de répandre la foi ; elle recherchait les auteurs profanes presque à l'égal des textes sacrés ; les orateurs chrétiens prenaient leurs modèles d'éloquence là où ils les trouvaient, dans Rome païenne ; les poëtes, ayant la même langue, n'avaient point d'autre école, et le zèle des nouveaux disciples s'exaltait jusqu'à découvrir des prophéties du Messie dans les écrivains bien antérieurs aux doctrines nouvelles. Ainsi les manuscrits grecs et latins profanes sont, pour le plus grand nombre, comme les Bibles et les Pères, l'ouvrage des moines et des clercs. Les règles des plus anciennes congrégations religieuses recommandent, comme une œuvre très-agréable à Dieu, aux moines qui savaient écrire, de copier les manuscrits, et à ceux qui ne le savaient pas, d'apprendre à les relier. Il existe différentes chartes de concession du droit de chasser, dans les forêts seigneuriales, les quadrupèdes dont la dépouille servait à la reliure des manuscrits. Au XIe siècle, le comte d'Anjou accorde, comme priviléges perpétuels, à l'abbesse de Sainte-Marie de Saintes, le droit de faire prendre chaque année, dans les forêts du comte, une paire de sangliers, de cerfs, de daims, de chevreuils et de lièvres vivants, pour son amusement (*ad recreandam femineam imbecillitatem*), et dans la forêt d'Oleron, la dîme des cerfs et autres bêtes fauves dont les peaux devaient être employées à couvrir les livres de l'abbaye. (*Cartulaire de Sainte-Marie de Saintes*, et *Documents historiques*, *Mélanges*, tome 1er, page XVI.) Le savant Alcuin exhortait ses contemporains à transcrire les livres : « C'est une œuvre très-méritoire, leur disait-il, utile au salut bien plus que le travail des champs, qui ne profite qu'au ventre, tandis que le travail du copiste profite à l'âme. » Son contemporain Clément, directeur de l'Académie de Paris, éduquait en même temps les écrivains royaux ou *Palatins* professant dans les écoles du Palais, et les écrivains ou *Dictatores*, attachés au service de la chapelle de l'empereur. Nous aurons l'occasion de parler des capitulaires, par lesquels Charlemagne voulut assurer la réformation de l'écriture, la correcte transcription des textes manuscrits, prévenir l'ignorance des copistes et réprimer leur témérité.

A toutes les époques de l'histoire, on trouve la mention de certains manuscrits célèbres, et ces traditions font honneur aux siècles où elles sont nées : l'intelligence conservait tous ses droits à l'estime des hommes qui gardaient religieusement le souvenir de ses chefs-d'œuvre. Nous ne remonterons pas jusqu'aux traditions grecques, relatives aux ouvrages d'Homère, dont quelques copies avaient été ornées avec un luxe qn'on n'a point imité depuis ; nous n'avons à considérer notre sujet que depuis les siècles chrétiens ; c'est la date de la formation des sociétés modernes. Au ve siècle, saint Jérôme savait que Pamphile le Martyr avait transcrit de sa main les ouvrages d'Origène : il en possédait vingt-cinq cahiers. Saint Ambroise, saint Fulgence, Alcuin, Hincmar, archevêque de Reims, copiaient eux-mêmes les livres les plus utiles, et comme c'étaient des hommes très-savants, ils s'appliquèrent surtout à la bonne leçon des textes. Ajoutons que les divisions dogmatiques, qui se manifestèrent dans l'Église chrétienne aux premiers siècles de son existence, contribuèrent indirectement à la conservation des textes généralement corrects des Écritures, les catholiques surveillant les copistes qu'ils payaient, les donatistes surveillant les leurs. On désignait ces copistes par les noms de *Scriba*, *Scriptor*, *Notarius* ; le lieu où ils siégeaient habituellement se nommait *Scriptorium*. Le mot *scriptor* avait parfois une autre acception, comme on le voit par cette formule d'un diplôme du huitième siècle, où on dit : *Geraldus scripsit scriptor imperatoris per manum magistri Hugonis cancellarii*. (*De re diplomaticâ*, p. 161.) Les capitulaires contre les mauvais copistes étaient souvent renouvelés : *Jubemus ut scriptores quique non vitiose scribant* : — *De scriptoribus, ut non vitiose scribant*. (BALUZIUS, *Capitularia*, t. II, p. 1160). Les prescriptions de ces capitulaires étaient minutieuses. En l'année 789, on y lit : « On aura de bons textes catholiques dans tous les monas-

tères, afin de ne point faire des demandes à Dieu en mauvais langage. » En l'an 805 : « S'il faut copier les Évangiles, le Psautier ou le Missel, on n'y emploiera que des hommes soigneux et d'un âge mûr. Les erreurs dans les mots peuvent en introduire dans la foi. » Une constitution de l'an 788, et relative à la révision des livres (*De emendatione librorum*), ordonne : *reparare obliteratam litterarum officinam ; et pernoscenda studia artium liberalium* EXEMPLO NOSTRO *invitamus*, dit le roi, qui ajoute : *correximus veteris et novi Testamenti libros imperitia depravatos*, et qui charge Paul Diacre de réviser le texte de l'office de nuit, corrompu par de nombreux solécismes. (BALUZ., *Capitularia*, tome 1er.) Le *dictator* était celui qui dictait à l'écrivain ; venaient ensuite les correcteurs, hommes savants qui rectifiaient l'ouvrage des copistes et qui annonçaient leur révision par les mots : *contuli*, *emendavi*. Au onzième siècle surtout, on rétablit cet ancien usage des Romains. On parle d'un texte d'Origène corrigé de la main de Charlemagne, à qui l'on attribue aussi l'introduction du point et des virgules dans les manuscrits. Les plus grands hommes de l'Église ne dédaignèrent point une telle occupation : saint Jérôme, saint Augustin, Loup, abbé de Ferrières, Paul, diacre au mont Cassin, Mayeul à Cluny, revoyaient les nouvelles copies et dirigeaient le travail des écrivains. Les corrections étaient indiquées dans les interlignes, et les additions portées sur les marges ; quelquefois, pourtant, on renonçait à cette révision du texte, afin de ne point gâter un beau manuscrit.

La même prévoyance présidait à la confection matérielle des diplômes et des chartes : les référendaires ou chanceliers les rédigeaient et en surveillaient l'expédition ; les grands officiers de la couronne y intervenaient ; ces actes étaient lus publiquement avant d'être signés et scellés. Les notaires et les témoins garantissaient l'authenticité des chartes relatives aux intérêts particuliers : l'autorité publique avait réglé le formulaire de ces expéditions.

Après cet exposé sommaire des principales notions concernant le matériel des manuscrits et leurs caractères extrinsèques, notions également applicables à l'étude des chartes, nous devons entrer dans l'examen de leurs caractères intrinsèques et en quelque sorte nationaux, qui nous révéleront leur véritable origine. Le plus significatif de ces caractères est, sans nul doute, la *langue* employée dans ces productions de l'esprit des anciens temps.

Il est permis de suivre avec quelque confiance, dans l'histoire des manuscrits et des chartes, les divisions par pays et par langues, car toutes les littératures qui se sont formées durant le Moyen Age sont fondamentalement caractérisées par l'idiome même qu'elles ont adopté, perfectionné et enrichi. C'est pourquoi cette considération, tirée des idiomes, est certainement le guide le plus sûr à choisir, le seul qui ne puisse point tromper sur l'origine des peuples et la nature de leurs travaux intellectuels. Les langues et les littératures de l'Europe nouvelle sont, en effet, toutes grecques ou latines, slaves ou gothiques : ces quatre grandes familles de peuples et de langues ont subsisté malgré les injonctions de la politique. Telle est la base des recherches, au moyen desquelles on doit établir l'origine et la nature de l'écriture particulière à chaque littérature, ses variations de siècle en siècle dans les manuscrits et les chartes, et les causes de ces variations durables ou passagères ; d'où résultera, appuyée sur les meilleures preuves, la généologie des alphabets usités dans l'Europe moderne, et, parfois, cette généalogie des lettres éclairera le berceau obscur de la civilisation de quelques peuplades naguère inconnues et aujourd'hui assises au rang des plus puissantes nations : les Grecs de Constantinople donnèrent à la race slave l'écriture, et avec elle la foi chrétienne et les germes de sa puissance.

Laissant de côté les textes antérieurs à l'établissement du christianisme, nous rappellerons que l'écriture grecque la plus ancienne fut l'écriture capitale régulière et bien proportionnée ; à mesure que son usage se répandit, on la simplifia de plus en plus sur le papyrus ou le parchemin. Après l'écriture capitale irrégulière, dont nous n'avons des exemples que dans les inscriptions sur pierre ou sur bronze, on passa à l'écriture nommée *onciale*, on ne sait trop pourquoi, laquelle fut un premier pas vers l'écriture grecque, plus expéditive. On en connaît des modèles du quatrième siècle ; elle changea peu jusqu'au septième, et de cette époque on peut citer un exemple tiré des Epîtres de saint Paul (exemple n° 1), manuscrit de la Bibliothèque royale, n° 107. Les proportions régulières de la capitale ont disparu ; les lettres sont plus larges que hautes ; des deux jambages de l'A, on n'a conservé que celui de droite, auquel est attaché comme appendice un trait semblable à un triangle mal formé ; l'E, le Σ, ont été arrondis. Є, C ; l'Ω, le Ξ, ont été transformés ; les lettres ne sont plus tranchées ; en tout on vise à une plus prompte expédition sans renoncer à l'antique élégance ; ajoutons que la forme lunaire donnée à l'E et au Σ, Є, C, fut d'un usage général dans l'Égypte des Ptolémées.

Cette écriture onciale fut employée dans les manuscrits grecs jusqu'au IXe siècle, et pour les livres de chœur dans les églises jusqu'au XIe. Les plus beaux modèles qui nous en restent dans les manuscrits, outre le Pentateuque grec de la Bibliothèque royale de Paris, sont la Bible du Vatican, n° 625, et un Dion Cassien de la même Bibliothèque, manuscrits remarquables par leur élégante exécution ; le Dioscoride de Vienne, en caractère plus gros et non moins élégant, attribué au IVe siècle ; les fragments des Épîtres de saint Paul, de la Bibliothèque royale de Paris, en grosse écriture du siècle suivant, maladroitement renouvelée et surchargée ; le Lectionnaire grec de Munich, du VIIIe siècle, en écriture non tranchée, grosse et massive, penchée, mais régulière ; l'Évangéliaire de Vienne, de la fin du VIIIe siècle, écrit en or sur vélin pourpre et en lettres bien proportionnées, tracées avec une rare perfection, rondes ou carrées, sans mélange de lettres allongées ; le Grégoire de Nazianze, de Paris, n° 510, du IXe siècle (exemple n° 2), orné de peintures, mais dont l'écriture, quoique large et belle,

annonce déjà une décadence, les lettres étant longues, hautes, serrées et penchées, mais non liées, l'écriture étant indistincte (les mots ne sont point séparés) et cependant ponctuée, les capitales difformes et les traits de quelques lettres exagérés. On remarque, dans l'Évangéliaire de Saint-Marc de Venise, du même siècle, très-richement exécuté en écriture onciale mêlée, certaines lettres carrées, d'autres arrondies, quelques-unes plus hautes que larges, irrégulières par les hastes excédantes, bombées à l'intérieur, les queues étant tranchées en diagonale ou se prolongeant en appendices superflus. Nous terminerons ces indications par la mention de l'Évangéliaire de la Bibliothèque Médicéo-Laurentienne de Florence (nº 31), admirable modèle de l'écriture grecque onciale du neuvième siècle, massive, plus haute que large, droite, à double trait, à pleins et déliés opposés, régulière et proportionnée, avec les esprits et les accents, avec des notes de musique, avec les capitales peintes et rehaussées d'or placées sur la marge, avec les titres en lettres d'or écrits dans de riches encadrements. C'est encore un autre beau modèle que le Saint-Denis l'Aréopagite, de Florence, plus plaisant à l'œil peut-être que l'Évangéliaire, mais plus hardi, plus hasardé, plus capricieux, et plus exposé ainsi à des réserves commandées par le bon goût.

Les diplômes datant du quatrième au dixième siècle sont tous d'une écriture qui diffère de celle des manuscrits, et cette distinction entre l'écriture des manuscrits et l'écriture des diplômes est fondamentale pendant toute la durée du Moyen Age, comme elle l'était pour les siècles antérieurs, l'écriture des manuscrits étant celle des calligraphes et suivant la mode du temps, celle des diplômes sortant des chancelleries et de la main si variée des tachygraphes et des secrétaires : ceux-ci usèrent de très-bonne heure d'une écriture cursive, liée dans les lettres et souvent dans les mots, indistincte, abrégée, irrégulière, variée, comme le sont nos écritures cursives modernes.

Dans quelques manuscrits du neuvième siècle, on peut remarquer le passage de l'écriture onciale à la demi-onciale, c'est-à-dire, déjà mêlée de minuscules, dernière modification de l'écriture capitale, et le passage de la demi-onciale à la minuscule. Dès le xᵉ siècle, les manuscrits en minuscules se multiplièrent : les tachygraphes ou partisans de l'écriture expéditive prirent le dessus ; les calligraphes se soumirent à les imiter ; ceux-ci employaient beaucoup de temps à tracer les lettres capitales et même les onciales ; à chaque lettre il leur fallait interrompre la marche du calam, avant de passer à la lettre suivante. Une méthode qui produisait davantage dans le même espace de temps dut parfaitement s'accréditer ; les calligraphes s'appliquèrent donc à associer dans les manuscrits les belles formes de l'écriture avec une exécution plus expéditive ; ils abandonnèrent l'onciale et adoptèrent la minuscule liée. Dès lors la première ne fut plus employée que pour les titres des livres ; c'est au ixᵉ siècle que ce changement s'opéra dans l'écriture grecque, et il fut d'un usage général dès le dixième.

Pour ce xᵉ siècle et les suivants, nous indiquerons quelques beaux types. Certains livres liturgiques, malgré l'époque, conservent l'écriture onciale, mais enjolivée et surchargée de traits superflus, comme pour témoigner elle-même de sa décadence. Au contraire, les beaux exemples de l'écriture cursive liée sont de ces mêmes siècles, et celui que reproduit notre exemple nº 3, est tiré du manuscrit grec nº 139 de la Bibliothèque royale. Le petit Évangéliaire du cardinal Mazarin (même bibliothèque, nº 70), le Plutarque de Floernce, du siècle suivant, l'Évangéliaire de la même ville, en grosse et massive minuscule cursive d'or, un autre Grégoire de Nazianze, de Paris, nº 519, et le Livre d'offices ecclésiastiques, nº 731, de Paris, sont autant de modèles variés de cette nouvelle écriture expéditive. Dans ce dernier manuscrit, on lit cette souscription : « Priez pour Eutyme, pauvre moine, prê- « tre du monastère de Saint-Lazare. Il (ce volume) a été « terminé au mois de mai, indiction 5, l'an (du monde) 6516. » Et cette date, selon les supputations de l'Église grecque, répond au mois de mai de l'an 1007 de l'ère chrétienne des Latins.

Pour le douzième siècle, nous indiquerons d'abord le beau manuscrit grec, de Paris, nº 543, orné de très-brillants titres en encre d'or (exemple nº4). Il fut donné à Louis XIV par Chrysanthès Notaras, patriarche de Jérusalem. Au xiiiᵉ siècle, vers 1269, l'empereur Michel Paléologue avait donné à saint Louis un autre manuscrit en lettres cursives très-petites et orné de portraits (Bibliothèque royale de Paris, nº 1115). Pour les trois siècles suivants, les modèles, quoique d'un aspect général uniforme, varient comme les habitudes des mains qui les exécutèrent : la forme ancienne des esprits était abandonnée ; de beaux manuscrits étaient déjà exécutés en Italie ; la barbarie restait dans le Levant. Un calligraphe, du nom de Gregoropoulo, transcrivit le volume de la Bibliothèque royale de Paris, numéroté 130, très-beau type de la cursive grecque, aussi large que haute et bien proportionnée ; on fit aussi, dans ce même temps, des manuscrits moitié grec, moitié latin : les Grecs en Italie vivaient avec la langue latine. Enfin Vergèce vint (Ange Vergèce, de Corfou), qui, de 1535 à 1576, laissa de nombreux monuments de l'admirable écriture cursive grecque, dont il régla la forme et les proportions, de manière à en faire un parfait modèle que nul n'a surpassé, et qui a donné lieu au proverbe : Écrire comme un Ange. Voyez exemple nº 5, qui est tiré de l'ouvrage d'Oppien (Bibliothèque royale de Paris, nº 2737), manuscrit orné de dessins coloriés, attribués à la fille du célèbre calligraphe.

Après avoir exposé les états successifs de l'alphabet grec dans les manuscrits, depuis le ivᵉ siècle jusqu'au xviᵉ, il nous faut le suivre, à travers ses pérégrinations septentrionales, dans les pays où il introduisit, par son influence, la foi chrétienne et la civilisation. Sur la rive droite du Danube, dans l'ancienne Mœsie, le descendant d'une famille cappadocienne, autrefois emmenée prisonnière par les Goths, Ulphilas, au ivᵉ siècle, inventa l'alphabet qui porte

pour cela le nom de *mœsogothique,* et qui est d'origine grecque avec un mélange de signes latins et d'autres signes spéciaux ; cet alphabet a servi à écrire en langue gothique l'ancien et le nouveau Testament ; les manuscrits en sont très-rares, et on n'en connaissait que deux, celui d'Upsal, écrit en lettres d'argent, et celui de Wolfenbuttel, avant les heureuses découvertes de monseigneur le cardinal Maj, qui a retrouvé à Milan et à Rome de nouveaux fragments manuscrits de la Bible d'Ulphilas. Notre modèle mœsogothique (nº 9) est tiré d'un des feuillets nouvellement recouvrés. Cette écriture est massive et sans élégance, plus haute que large, et indistincte quoique ponctuée ; elle s'éloigne sensiblement de toute ressemblance parfaite avec les types qu'elle imite et qu'on reconnaît appartenir à l'écriture grecque onciale du Bas-Empire.

L'écriture slave, dont l'histoire est à peu près la même que celle de la mœsogothique, est aussi une fille de la Grèce. Quand les peuples de cette famille se convertirent au christianisme, ils y furent conduits par les chrétiens grecs, et le patriarche saint Cyrille, au ixe siècle, devint leur instituteur ; il leur donna l'usage de l'écriture que les Slaves n'avaient pas, et ce fut l'alphabet grec qu'ils adoptèrent, en y ajoutant toutefois quelques signes nouveaux ou en modifiant la forme de quelques signes anciens, afin de pouvoir exprimer les voix et les sons particuliers à la langue slave et inconnus à la langue grecque : il en résulta que les vingt-cinq signes de l'alphabet grec furent portés à cinquante-trois dans l'alphabet slave. Les manuscrits slaves ne sont pas rares dans les bibliothèques publiques : on en voit à Paris, à Bologne, au Vatican, mais surtout en Allemagne et dans les pays de la domination moscovite, où les livres liturgiques slaves sont les plus anciens monuments écrits de la littérature locale, inerte d'abord, copiste et imitative ensuite, et créant enfin quand elle fut devenue la littérature d'une nation. Notre premier modèle slave (nº 6) est tiré d'un manuscrit du onzième siècle, de Paris, contenant des extraits historiques et agiographiques ; les titres des chapitres sont écrits en encre rouge et en lettres capitales hautes, serrées et liées, le petit caractère conservant, comme le grand, les marques de son imitation de l'écriture onciale des Grecs. Toutes les écritures de ce modèle sont celles qu'on nomme *cyrilliennes* ou données par saint Cyrille : elles eurent une rivale, parce que la communion chrétienne latine rivalisa dans les pays slaves avec la communion grecque, et un alphabet nouveau, plus particulier aux Slaves catholiques, fut fait à leur usage. Cet alphabet se nomme *hiéronymin* (et l'autre *cyrillien*), parce qu'il est attribué à un saint Jérôme, docteur esclavon de l'Église latine. On donne aussi à ce dernier le surnom de *glagolitique*, épithète dont on ignore l'étymologie. Avec cette seconde espèce d'écriture slave, il faut indiquer encore une variété qu'on nomme *glagolitique à lunettes,* à cause de la forme de ses signes où les traits circulaires sont très-fréquents. Un seul manuscrit slave, de France, nous a fourni les modèles de l'écriture de saint Cyrille et de celle de saint Jérôme (exemple nº 7). Ce manuscrit appartient à la ville de Reims, où il est connu sous le nom de *Texte du Sacre*, d'après la supposition, tout à fait gratuite, que ce livre servait au serment des rois de France dans les cérémonies de leur sacre à Reims. Vingt écrivains, depuis trois siècles, ont exalté le mérite de ce volume, en lui attribuant une romanesque origine, en le considérant comme étant écrit de la main de saint Procope, qui fut canonisé au onzième siècle. Mais des annotations importantes et des traditions dignes de foi fixent à la fin du xive siècle l'âge de ce manuscrit. En général, les manuscrits slaves se recommandent moins par l'élégance de leur exécution que par la richesse des reliures : les textes liturgiques y sont les plus communs ; les anciennes copies de la Chronique de Nestor et d'anciens diplômes sont écrits avec l'alphabet cyrillien ; l'alphabet russe vulgaire n'en est qu'un abrégé, réduit à 42 signes par l'empereur Pierre Ier, de sorte que les nations slaves connaissent deux alphabets cyrilliens, le slave ancien pour l'Église, et le slave récent ou le russe pour l'État ; du premier, on ne connaît point de manuscrit antérieur au xie siècle de notre ère.

Les Moldaves et les Bulgares n'ont pas d'autre écriture ancienne ou moderne ; ils possèdent des manuscrits et des chartes (exemple nº 8), mais on ne connaît de ces deux littératures aucune production calligraphique digne de quelque renommée et qui puisse prendre place dans ce tableau sommaire des manuscrits de la famille *grecque*, dispersée dans les régions de l'Europe les plus diverses.

Les manuscrits de la famille *latine* sont, sans contredit, et plus nombreux et plus variés, parce que l'Église latine est plus étendue, parce que la civilisation romaine pénétra plus ou moins vivement dans la plus grande partie des provinces d'Europe. Toutefois on ne connaît pas de fragments manuscrits latins antérieurs au quatrième siècle, soit livres, soit chartes, quoiqu'on fît usage, dans la cité romaine, d'une écriture cursive ou expéditive, celle des tachygraphes, en concurrence avec celle des calligraphes qui copiaient les livres. On considère cependant comme authentique le *libellus* de Velius Fidus, qui date de l'an 155 et dont l'écriture est en lettres un peu rustiques, inégales, liées, conjointes et tirant sur la cursive. On a publié aussi, en 1840, un autre *libellus*, ou tablettes de cire, trouvé, dit-on, dans une mine d'or de Hongrie, et dont on fixait la date à l'année 167, troisième du consulat de Lucius Vérus ; mais on a pensé généralement que ces fragments, mis au jour et savamment commentés par M. Masmann, de Munich, qui les jugeait antiques, ne l'étaient pas. On place donc en tête des manuscrits de l'écriture latine le fragment d'un papyrus latin trouvé en Égypte, rescrit impérial par lequel est annulée la vente d'une propriété, consentie à la suite de violences par un nommé Isidore (exemple nº 12) : on l'attribue au iiie ou ive siècle. C'est à la même époque qu'on reporte le manuscrit latin, palimpseste, contenant le traité *De la République* de Cicéron, et recouvert au ixe siècle par le texte du second concile de Chalcédoine (exemple nº 11). Pour le ive siècle, on connaît le Virgile à figures, de la Biblio-

thèque du Vatican, format in-4° carré, sur vélin, orné de peintures très-recommandables ; le volume est incomplet ; il est écrit en lettres capitales romaines. élégantes, quoique négligées. ayant les traverses courtes ; les mots y sont indistincts, mais les phrases ponctuées ; l'A n'a point de traverse, le sommet du T est très-court, l'F s'élève au-dessus des autres lettres : écriture en tout massive, serrée, carrée. Fulvius Ursinus (Fulvio Orsini) donna ce précieux manuscrit à la Vaticane ; il avait appartenu à un autre docte Italien, Pietro Bembo. On attribue au même siècle un autre manuscrit du Vatican, le Térence, en lettres capitales aussi, mais irrégulières et nommées pour cela *capitales rustiques* : on ne trouve pas dans ce manuscrit, comme dans quelques manuscrits de Térence, l'indication de la représentation du *Phormio* (le Parasite) aux fêtes romaines du mois de septembre. par la troupe de Lucius Ambivius Turpio et de Lucius Attilius de Préneste, en l'an 160 avant Jésus-Christ. Un autre Virgile du cinquième siècle, dans la même collection, est orné de médiocres peintures, mais écrit en très-belle capitale rustique (on en trouvera un fac-simile à l'article *Miniatures des Manuscrits*, planche 1). Ce beau Virgile est connu sous le nom de *Manuscrit romain* ; il serait plus juste de le nommer *Manuscrit français*, puisqu'il a d'abord appartenu à l'abbaye de Saint-Denis, ensuite au Vatican, on ne sait par quelles circonstances. Un autre Virgile, du VIe siècle, en capitales rustiques, dit le *grand Virgile du Vatican*, a aussi enrichi cette bibliothèque au détriment de la France, puisqu'il était en la possession de Claude Dupuy et des frères Pithou ; ces beaux volumes sont de précieuses reliques paléographiques sorties du cabinet de nos savants pour servir d'ornement aux collections étrangères. Le traité de la République, cité plus haut, a passé aussi de l'abbaye de Saint-Benoit-sur-Loire au Vatican, où il est inscrit parmi les manuscrits donnés au pape par la reine de Suède. Le Prudence, que possède encore du moins la Bibliothèque royale de Paris. n° 8084. autre très-beau manuscrit du VIe siècle, est en écriture capitale rustique, capricieuse, mais élégante.

Deux autres écritures furent, à la même époque, en usage dans le monde latin : cette même capitale rustique, cessant d'être rectangulaire, s'arrondissant dans ses traits principaux. devenant l'onciale et par là bien plus expéditive, fut réservée pour les manuscrits ; l'autre, plus expéditive encore, la cursive, fut employée aussi dans les manuscrits. La première de ces deux écritures, l'onciale, nous offre de beaux modèles, du VIe siècle, dans les Sermons de saint Augustin, sur papyrus (exemple n° 15), et dans le Psautier de Saint-Germain-des-Prés, en lettres d'argent, sur vélin pourpre (exemple n° 15 bis), l'un et l'autre à la Bibliothèque royale de Paris. Nous reconnaissons cette même écriture onciale du VIe siècle, mais bien moins élégante, moins régulière, et approchant ainsi de la demi-onciale, qui s'approchait elle-même de la cursive, dans le Tite-Live de la Bibliothèque impériale de Vienne, dans le Lactance de Bologne, le Bréviaire d'Alaric conservé à Munich, et le Code Théodosien de Paris, provenant de la bibliothèque du château de Rosny.

Une écriture cursive était alors en usage dans les Gaules, ce qui lui valut la qualification de *gallicane* ; nous en donnons un modèle (exemple n° 16) tiré des Homélies de saint Avit, écrites sur papyrus, appartenant à la Bibliothèque royale de Paris (S. L. 668). Dans d'autres manuscrits, notamment un Grégoire de Tours sur vélin, format grand in-4°, on employa aussi la même écriture. qui se fait remarquer par sa dégradation successive.

Dans le même siècle, on voit la demi-onciale devenant de plus en plus expéditive par le changement de certaines formes : il fallait bien que la facilité dans le tracé de l'écriture secondât le besoin toujours croissant de son usage parmi les populations. Il y avait alors une onciale gallicane dont on voit le modèle dans le manuscrit de saint Prosper à Paris : il faut avouer que les manuscrits exécutés à la même époque en Italie sont moins défectueux, et que les belles formes qui naissent des bonnes proportions y sont habituellement mieux conservées. Pour cette belle onciale d'Italie, on peut citer la Bible du Mont-Amiati à Florence, les Homélies palimpsestes du Vatican et l'admirable Évangéliaire de Notre-Dame de Paris, n° 152 (exemple n° 18).

L'écriture cursive diplomatique fut réservée pour les diplômes ou chartes. Le plus ancien modèle se trouve dans les *instruments* généralement connus sous le nom de *Chartes de Ravennes*, parce qu'on a découvert un certain nombre de ces précieux monuments dans les archives de cette ville. Il en existe un, fort considérable, à la Bibliothèque royale de Paris, connu au XVIe siècle sous le faux intitulé de *Testament de Jules César*, adopté d'abord par Mabillon, et rectifié ensuite par lui-même lorsqu'on en sut la véritable teneur ; on l'a nommé *Charta plenariæ securitatis*. C'est un compte de tutelle portant approbation par le magistrat ; sa date est des ides de juillet de l'an 564 de Jésus-Christ. Il a été publié en entier dans le Supplément à la Diplomatique de Mabillon et dans le recueil des Fac-simile destinés aux Cours de l'Ecole des Chartes. Ce document, sur papyrus. a plus de six mètres de longueur ; l'écriture en est très-difficile à lire, étant très-liée, irrégulière, hardie dans ses irrégularités et indistincte. On peut considérer comme analogue l'écriture des chartes de nos rois de la première race. Cette écriture est néanmoins plus difficile, parce qu'elle est encore plus liée, plus indistincte, ayant les montants non moins prolongés, et en tout plus capricieuse et plus disproportionnée ; on trouve le modèle de toutes ces difformités dans le diplôme de Dagobert Ier, où la langue latine n'est pas plus respectée que le bon goût. On suit encore, de règne en règne, l'usage de cette écriture, en remarquant que les lettres de la première ligne et celles de la dernière sont ordinairement de plus grande dimension. L'exemple que nous choisissons est tiré d'une charte originale sur parchemin, de Childebert III, de l'an 697 (exemple n° 17). On verra ensuite ce qu'était devenue cette écriture des diplômes à la fin du VIIIe siècle : le frag-

ment qui nous fournit l'exemple n° 19 est tiré d'un capitulaire original de Charlemagne, de l'an 784 : ce sont des instructions du roi à ses envoyés au pape Hadrien.

A la même époque appartient l'emploi, assez ordinaire parmi les chanceliers et les notaires, d'une écriture complétement tachygraphique, analogue aux écritures modernes de ce nom, composée de signes de convention, dont un seul tient la place d'une syllabe ou d'un mot, qu'on appelle *tironienne*, parce qu'on en attribue l'invention à Tiron, affranchi de Cicéron, qui tachygraphiait ses discours avec un complet succès. On verra, au n° 20, un modèle de cette écriture, tiré d'un Psautier du VIIIe siècle, dont le texte est transcrit avec les signes tachygraphiques de cette époque.

Il est nécessaire aussi d'indiquer une différence entre les usages (on pourrait dire entre la civilisation) du nord de la France et ceux du midi : ici, tout était romain et très-civilisé; là, l'influence germaine avait été barbare, n'apportant avec elle ni traditions, ni connaissances, ni bon goût, ni inclinations favorables aux mouvements de l'imagination. Le midi donc ne fut jamais barbare comme le nord; il descendit sans doute du point où la civilisation antique l'avait élevé, mais cette influence ne cessa jamais entièrement, et la vivacité de l'esprit méridional servit à réparer en partie les effets funestes des invasions gothiques. On donne le nom de *visigothique* à l'écriture des manuscrits exécutés dans le midi de la France et en Espagne pendant la domination des Goths et des Visigoths : cette écriture, encore un peu romaine, est ordinairement ronde, enjolivée de traits capricieux, mais elle plaît à l'œil; on en verra un curieux modèle dans le Sacrementaire de l'abbaye de Gellone, beau manuscrit du VIIIe siècle, qui provient du monastère de ce nom, diocèse de Montpellier.

Au même siècle, et même dans ceux qui le précédèrent, l'usage de la belle écriture romaine onciale ne s'était pas perdu parmi les copistes de manuscrits; le mauvais goût s'était introduit plutôt dans les écritures expédiées, et la réforme de cette partie de l'art graphique devenait urgente chez les écrivains du nord de la France. Charlemagne continua, pour cette amélioration, les efforts des rois français ses prédécesseurs, afin de réintégrer l'ancienne minuscule romaine dans ses droits : cette minuscule avait été usitée dans les Gaules, mais les lettres cursives s'y étaient mêlées et l'avaient altérée; Charlemagne réussit donc à la rétablir dans sa pureté primitive, presque conforme à nos beaux caractères d'imprimerie. A des prescriptions suprêmes pour faire écrire correctement avec une ponctuation régulière, et pour faire corriger les copies nouvelles par des hommes savants, il ajouta l'ordre d'employer des lettres de formes régulières, et cette rénovation, due à la France, fut acceptée bientôt par l'Italie, par l'Allemagne, et un peu plus tard par l'Angleterre. En 1091, l'emploi de la minuscule fut prescrit en Espagne par le concile de Léon. On avait donné à cette écriture le nom de *caroline* ou de *romaine renouvelée*.

On trouve, sous le n° 21, un modèle de l'écriture dite *lombarde*, en usage pour les diplômes d'Italie : il est tiré d'une bulle du pape Jean VII, écrite sur papyrus et datée de l'an 896.

Les beaux manuscrits du même siècle ne sont pas rares, et au premier rang, il nous faut citer la Bible dite de Charles le Chauve, à la Bibliothèque royale de Paris. On sait que ce magnifique exemplaire de la Bible latine (n° 2), en écritures très-variées, a été offert à l'empereur Charles le Chauve par les religieux de Saint-Denis; une dédicace, en tête du volume, en rend témoignage. Ce manuscrit, grand in-folio, de la plus riche exécution, abonde en admirables modèles de lettres capitales en écriture saxonne de France; nous en avons reproduit un, sous le n° 22.

Dans un autre genre, non moins riche et non moins digne de tous les suffrages, nous devons indiquer aussi un autre magnifique volume en minuscule caroline mêlée d'onciale et d'anglo-saxonne. Les beaux vélins pourpres sont du siècle de Charlemagne, où le luxe des arts se montra sous toutes les formes. Le volume dont nous parlons contient les Épîtres et Évangiles pour toutes les fêtes de l'année; l'exécution en est parfaite; les capitales de forme anglo-saxonne sont gigantesques, coloriées, et relevées de points d'or. On croit que ce volume provient de l'ancienne bibliothèque de Soubise (Bibliothèque royale, S. L. 688) : le modèle qui en a été tiré figure sous le n° 23. On trouvera, sous le n° 25, le modèle d'une autre écriture latine minuscule, réellement romaine, mais un peu altérée et offrant quelques formes accidentelles : on l'appelle en France *écriture lombarde des livres*, parce qu'elle fut d'un usage général en Italie, un peu moins général en France, durant la domination des Lombards au delà des Alpes; ce n'est donc qu'une écriture romaine déformée, et notre modèle en est une variété nommée *lombard-brisé*, parce que ses lettres sont tortues, brisées, disproportionnées, à traits crochus et recourbés; écriture difficile à lire, les mots n'étant point séparés. Le manuscrit où notre modèle a été choisi, est le *Tractatus Temporum* du vénérable Bède; il appartient au monastère de la Cava dans le royaume de Naples : on le croit du Xe siècle. On attribue au même siècle le beau manuscrit d'Horace (Bibl. du roi, n° 7971), qui offre un mélange intéressant de toutes les écritures romaines du temps (exemple n° 26). Ce précieux volume présente d'ailleurs cette singularité, constatée par quatre vers écrits aux premiers feuillets, qu'il fut offert à saint Benoît par un moine Herbert, et l'on sait qu'il y eut à Fleury, ou Saint-Benoît-sur-Loire, un personnage de ce nom, qui fut ensuite abbé de Lagny, restaurateur de cette abbaye détruite par les Normands, savant dans la littérature sacrée et profane, et qui mourut en 992. Il y a peu de manuscrits dont l'histoire soit aussi certaine et d'un égal intérêt. On verra une belle capitale ornée, du même siècle, tirée d'un autre manuscrit de la Bibl. du roi : Commentaire de saint Jérôme (exemple n° 29). Une autre belle capitale (exemple n° 28), d'origine anglo-saxonne, est tirée d'un Évangéliaire de la même collection, Supplément latin, n° 693.

L'écriture diplomatique du xe siècle est représentée par quelques lignes d'une charte du roi Hugues Capet, qui fut donnée entre les années 988 et 996. Notre exemple no 24 offre deux espèces d'écriture, mais toutes deux minuscules : celle de la première ligne est seulement très-allongée, haute, serrée, mêlée de majuscules et de quelques formes singulières. On y voit que les beaux caractères carlovingiens étaient sensiblement déchus. Cette minuscule des diplômes ne diffère de celle des manuscrits qu'en ce qu'elle est plus fleurie ; ses montants sont aussi plus hauts, bouclés pour la plupart, inclinés, crochus ou aigus, et quelques lettres sont liées. La minuscule des manuscrits se caractérise par ses angles, trait dominant de l'alphabet gothique qui prospéra au xie siècle; on le voit par le fragment tiré de la Bible du cardinal Mazarin (exemple no 30), où les *e*, les *u* et autres signes montrent au grand jour leurs formes anguleuses, caractère de l'écriture à laquelle on donne dès ce moment le nom de *capétienne*. Cette écriture se dégrada surtout depuis Philippe-Auguste, en se jouant toutefois avec des difficultés que les écrivains des lettres capitales recherchaient hardiment et exécutaient avec habileté, comme on en peut juger par les mots *incipit* et *Paulus,* en lettres enclavées, dans nos exemples no 30 A et 30 B. La minuscule capétienne s'appropria de plus en plus les formes anguleuses, et arriva ainsi, en se déformant toujours, au nom de *ludovicienne*, qui annonce le xiiie siècle ; nous donnons deux modèles de celle-ci : l'un tiré d'une charte de saint Louis (exemple no 31), et l'autre, du Roman de Lancelot et du roi Artus (exemple no 32), qui porte la date de l'an *mil deux cens et sixante et quatorze* (1274). De la même époque, il existe une Bible latine, no 681 du Supplément, format in-8o, sur très-beau vélin, et dont l'écriture est remarquable par son extrême finesse : nous donnons aussi un modèle de cette bible, admirablement exécutée, qui appartenait à saint Louis (exemple no 33).

Au reste, les manuscrits du xiiie siècle abondent, et l'histoire de l'écriture du temps de saint Louis et des trois siècles qui suivirent, doit se résumer en ces mots : l'écriture capétienne, nommée ludovicienne quand elle fut parvenue à un degré plus avancé d'éloignement des belles formes carolines ou romaines renouvelées, se déforma de plus en plus, et ces dégradations successives se *perfectionnèrent* jusqu'à ce que l'écriture devînt tout à fait illisible au xvie siècle. On peut généraliser ainsi tous les préceptes relatifs à l'état de l'écriture dans les manuscrits et les chartes en France pour cette période de trois cents ans (exemples 35, 36, 37 et 38).

Ce fut pourtant l'époque des plus riches manuscrits, celle où se perfectionna réellement l'art de les orner ; où, à l'imitation du Psautier de saint Louis, on composa de beaux livres dans lesquels le pinceau du miniaturiste, s'associant à la plume du calligraphe, produisit des chefs-d'œuvre qui seront éternellement des sujets d'études de plus d'un genre. Les ducs d'Orléans-Valois, d'Anjou, de Berry, princes de la race royale, déployèrent une magnificence digne de leur origine : les manuscrits exécutés pour ces grands personnages, ou provenant de leur *librairie,* méritent d'être cités parmi les plus rares ouvrages littéraires et artistiques de leur temps. La Bibliothèque royale de Paris a recueilli les plus célèbres, qui sont à la fois les plus précieux.

On est incertain sur les auteurs de ces magnifiques volumes ; on trouvera, dans le chapitre relatif aux Miniatures, l'indication des plus beaux de ces manuscrits, qui furent la plupart exécutés en France, mais qui ont pu y être faits par des calligraphes allemands ou flamands. Toutefois, la corporation des écrivains était alors puissante et nombreuse à Paris, et un des fameux maîtres de cette corporation fut ce Nicolas Flamel, dont on a raconté tant de merveilles. Il est vraisemblable pourtant que toute sa science occulte et patente consistait peut-être dans son admirable écriture cursive gothique : nous en donnons un modèle (exemple no 34), tiré d'un des *ex libris* qu'il avait écrits en tête de tous les manuscrits de la bibliothèque du duc Jean de Berry, dont il était le secrétaire et *libraire*.

Dans les pays autres que la France, en Allemagne surtout, l'écriture gothique se propagea facilement : on le voit par les manuscrits d'origine flamande et allemande. Pour ceux-ci, il y a peu de différence entre leur écriture et celle des manuscrits de France ; on observe seulement que l'écriture allemande (exemple no 13), qui se soumit ensuite à la réforme ordonnée par Charlemagne, se maintient belle assez longtemps, et que sa dégénération ne commence qu'au milieu du xiiie siècle ; dès lors elle devient bizarre, c'est-à-dire gothique et anguleuse comme en France. Un beau manuscrit latin, d'écriture allemande du xie siècle, a été nouvellement acquis par la Bibliothèque royale ; il porte le no 1118 du Supplément : nous donnons (exemple no 39) un modèle d'écriture allemande, tiré de ce manuscrit, qui est couvert d'une reliure ornée de sculptures en or, en ivoire et en argent, ainsi que d'émaux et de pierres enchâssées dans des filigranes d'argent. On connaît des manuscrits d'Allemagne, de tous les siècles depuis le neuvième, auquel on fait remonter la plus ancienne copie de la *Christiade* du moine Othfride, composée en rimes et en langage vulgaire, monument remarquable parmi ceux qui ont conservé les plus anciens textes en idiomes modernes. Un texte du même temps a été recouvré à Munich, en retirant de plusieurs manuscrits où ils étaient employés dans la reliure, un grand nombre de feuillets appartenant à cet ancien texte, lesquels avaient été découpés en lanières : c'est avec ces lanières qu'on a patiemment reconstruit les feuillets primitifs de l'ouvrage.

Ce qui vient d'être dit de l'Allemagne, en général, s'applique naturellement aux deux Flandres et aux Pays-Bas. Durant le xve siècle, les ducs de Bourgogne qui y régnaient, firent de grandes dépenses pour les arts et pour les lettres : les plus importantes chroniques, les plus recommandables historiens alors connus, français, flamands ou belges, Froissart, Monstrelet et tant d'autres, furent magnifiquement transcrits de nouveau, et accompagnés de superbes minia-

tures, quelques-unes en grisailles ou camaïeu, rehaussées d'or. Leur texte est écrit avec cette belle minuscule gothique, grosse, massive et anguleuse, qu'on a nommée *lettre de forme* (exemple nº 40), et que l'on retrouve dans quelques anciennes éditions de la fin du XVe siècle et du commencement du XVIe.

Enfin, pour les contrées les plus septentrionales, on connaît l'alphabet ruhnique, dont on raconte l'origine merveilleuse, mais que les Bénédictins regardaient avec toute raison comme une imitation de l'alphabet latin. On a de l'écriture ruhnique sur pierre, sur bois et sur vélin (exemple nº 40), et des livres en islandais écrits sur vélin ou sur papier.

Dans des contrées plus méridionales, où la vivacité des esprits et l'influence plus profonde de la civilisation romaine servirent à entretenir ou à ramener le bon goût, les formes gothiques obtinrent moins de succès : les manuscrits faits en Italie ont gardé, dans tous les siècles, les traits de la minuscule romaine, aussi haute que longue, et telle que l'ont conservée les belles productions de l'imprimerie ; et si cette minuscule primitive s'affaiblit par la suite des temps, en perdant ses exactes proportions de hauteur et de largeur, en s'arrondissant dans quelques traits, en se surchargeant d'angles dans quelques autres, elle resta néanmoins belle et lisible : nos modèles le démontreront ; ils sont tirés du *Specchio della Croce*, nº 7715-2 (exemple nº 41), pour le XIIIe siècle ; d'un Dante (exemple nº 42), pour le XIVe ; d'un Pétrarque (exemple nº 43), pour le XVe ; d'un Boccace (exemple nº 44), pour le XVIe ; tous écrits en Italie.

En Espagne, on peut faire à peu près les mêmes observations et adopter les mêmes vues que pour l'Italie. Il y eut là, ainsi que dans le midi de la France, une écriture, toute de bon goût, toute de tradition romaine, qu'on nomme *visi-gothique*, quoique le peuple dont elle porte le nom ne sût certainement pas écrire ; mais, comme pour l'écriture *lombarde*, ces deux dénominations marquent une époque et non pas une origine. Nous prenons un modèle de minuscule visigothique dans une charte faite en Galice et datée de l'an 951 (exemple nº 27). Cette espèce d'écriture est caractérisée par la forme de *a*, *t*, *r*, *d*, les montants à battants tranchés en talus, le *f* et le *f* descendant au-dessous du niveau de la ligne. L'écriture des chartes visigothiques, des XIe et XIIe siècles, du XIe surtout, est une minuscule des plus gracieuses : *a* presque ouvert comme *u*, et toutes les queues, comme les montants, étant prolongés hors de proportion. Mais la gothicité corrompit aussi cette jolie écriture : la capétienne française s'y mêla, et la ludovicienne ajouta à cette première et pernicieuse dégénérescence. La collection des Troubabours espagnols, formée par Jean Alphonse de Baëna, d'après l'ordre de Jean II, roi de Castille et de Léon, vers l'année 1440, prouve l'invasion presque complète de l'écriture gothique en Castille (voyez l'exemple nº 45, tiré de ce recueil).

Même observation au sujet du Portugal, où l'influence de la nouvelle écriture gothique est assez démontrée par le beau volume de la Chronique de la conquête de la Guinée par les Portugais, ouvrage du XVe siècle, composé par G. E. Azurara d'après l'ordre de don Alphonse V, roi de Portugal. Il y a aussi un modèle de cette écriture portugaise sous le nº 46.

En Angleterre, l'anglo-saxon, dont nous avons quelques exemples, et dont les plus anciens et les plus beaux manuscrits sont à Londres et à Oxfort (voyez modèles nº 14 et 28), fut peu à peu modifié dans ses traits caractéristiques. La conquête de Guillaume de Normandie y introduisit l'écriture de la langue des Français ; les chartes royales d'Angleterre, des XIe et XIIe siècles, sont en minuscule gallicane des mêmes siècles. On connaît un Psautier de la fin du XIe siècle, qui porte, à côté du texte latin, une version en langue et en écriture anglo-saxonnes ; mais le latin est écrit en minuscule gallicane. Cependant, à la même époque, l'*Inventaire de Médecine* de Guy de Chauliac était traduit du français en anglais, et la forme de l'écriture de cette traduction est une gothique fort anguleuse, les phrases étant ponctuées et les mots séparés.

Enfin, parmi les écritures dites nationales, il faut encore mentionner l'écriture irlandaise, dont il reste de beaux manuscrits. Simple variété de l'écriture anglo-saxonne, l'irlandaise, non moins ancienne, se maintint plus longtemps dans ses formes originelles. On fait remonter son usage jusqu'au VIe siècle, et l'Irlande ne l'abandonna point, ni tant qu'elle fut libre, ni par l'effet de l'influence des Normands de Guillaume, maître de l'Angleterre, ni par la conquête de Henri II : des manuscrits du XVe siècle prouvent l'usage de cette écriture jusqu'à ce temps-là. Elle fut aussi connue et pratiquée en France et dans d'autres contrées, quoiqu'elle ne se soit jamais recommandée par son élégance, comme on le verra par les deux modèles que nous en donnons (sous les nº 47 et 48). Le premier est tiré d'un manuscrit qu'on croit du VIIIe siècle, et qui contient les Homélies de saint Augustin : le groupe singulier qu'on a colorié, comme si sa forme ne le désignait pas suffisamment à l'attention du lecteur, est le mot IN *in lectione [e] vangelii infirmitatem humani generis*, etc.). Le second exemple du XVe siècle est emprunté aux Homélies des Saints en langue irlandaise, dont les textes sont rares en Angleterre comme en France. Ce dernier manuscrit se trouve à la Bibliothèque royale de Paris. Les lettres capitales de l'écriture irlandaise, affectant en général les formes rectangulaires, même pour les lettres nécessairement arrondies, ne sont pas moins singulières que les lettres minuscules. Elles suffiraient toutefois pour démontrer ce que nous en avons dit, savoir, que l'écriture irlandaise n'est qu'une variété de l'anglo-saxonne.

Nous avons dit plus haut que des écrivains de toutes les nations purent travailler à Paris. L'Université admettait, en effet, des étudiants de tous les pays, et elle les organisait en *Nations*, qui portaient non-seulement les noms des royaumes étrangers, mais encore des noms de provinces de France. On voit figurer, dans les registres de l'Université de Paris, la Nation *anglaise*, la Nation *allemande*, et aussi

les Nations *de picardie*, *de normandie*, etc. La Bibliothèque du roi possède le registre original de la Nation allemande de l'Université de Bourges au XVIIe siècle, avec les armoiries peintes des personnages titrés qui en faisaient partie. Chacune de ces associations nationales avait ses usages, ses priviléges, ses juges et ses scribes préférés, mais ceux-ci étaient soumis d'ailleurs aux règles imposées à l'exercice de leur profession.

Tant que l'Imprimerie n'exista pas en France, la corporation des Écrivains, copistes de chartes et copistes de manuscrits, fut très-nombreuse et très-influente, puisqu'elle était composée de gradués de l'Université, qui les comptait au nombre de ses suppôts (*officiarii*) obligés et protégés. Le candidat se présentait devant le Recteur, et lui remettait sa requête. Nous voyons, par un document latin, déjà publié, que, en l'année 1378, Étienne Angevin, clerc du diocèse de Sens, écrivain à Paris, voulant se placer sous le patronage de l'Université pour exercer sa profession qui comprenait aussi celle de libraire, demanda humblement d'être admis audit office; le Recteur, informé des bonnes vie et mœurs de l'impétrant, comme de son instruction et de son habileté, l'admit au serment d'usage : Etienne Angevin s'engagea, avec garantie de ses biens meubles et immeubles, à ne rien retenir du produit des livres que les maîtres et les étudiants lui donneraient à vendre. Il fut, en conséquence, autorisé à jouir des franchises, libertés, priviléges et immunités, assurés aux écrivains et aux libraires jurés de l'Université de Paris.

Lorsqu'un gradué avait obtenu de l'Université des lettres de libraire, il devait encore aller prêter serment au Châtelet de Paris, et s'engager à « ne faire aucune déception ou fraude ou mauvaiseté qui pût estre au dommage, » préjudice, lésion ou villenie de ladite Université, des » escoliers ou fréquentants icelle; » il devait de plus déposer un cautionnement de cinquante livres parisis.

Il y avait, pour l'Université, un scribe chargé spécialement d'expédier les actes publics et de tenir les registres du corps. Chaque Nation de la Faculté des Arts avait aussi son scribe, qui pouvait encore être celui de l'Université.

Les règlements imposés aux écrivains et aux libraires furent très-sévères, et cette sévérité n'était que trop motivée par les abus subsistants et par les désordres scandaleux des gens qui exerçaient ces professions. En l'année 1324, l'Université rendit cette ordonnance : « On n'admettra que des gens de bonnes vie et mœurs, suffisamment instruits en librairie et préalablement agréés par l'Université. Le libraire établi (*stationarius*) ne pourra prendre de clerc à son service, qu'après que ce clerc aura juré devant l'Université d'exercer sa profession selon les ordonnances. Le libraire doit donner à l'Université la liste des ouvrages qu'il vend; il ne peut refuser de louer un manuscrit à quiconque veut en faire une copie, moyennant l'indemnité fixée par l'Université. Il lui est défendu de louer des livres non corrigés, et les écoliers qui trouveraient un exemplaire incorrect sont invités à le déférer publiquement au Recteur, afin que le libraire qui l'a loué soit puni, et qu'on fasse corriger cet exemplaire par des scholars. Il y aura tous les ans quatre commissaires désignés pour taxer les livres. Un libraire ne pourra vendre un ouvrage à un autre bibraire, sans avoir exposé cet ouvrage en vente pendant quatre jours : dans tous les cas, le vendeur est tenu de consigner le nom de l'acheteur, de représenter même cet acheteur, et d'indiquer le prix de la vente. Nul, s'il n'est libraire-juré, ne pourra avoir à vendre un livre valant plus de dix sols. » Peu de jours après que cette ordonnance eut réglé ainsi l'état de la librairie, tous les scribes qui étaient alors brevetés et jurés furent admis au serment; le procès-verbal en mentionne vingt-neuf, y compris deux femmes : il y en a trois d'origine anglaise; les autres sont nommés Bon-Enfant, Legrand, Sauvage, Petit-Clerc et Lenormant.

Nous ne suivrons pas de siècle en siècle les variations que subit la législation concernant les écrivains des manuscrits et les libraires : chaque époque a ses idées propres; et quand l'Imprimerie vint, au milieu du XVe siècle, changer la face du monde, la corporation des copistes se souleva d'abord contre l'art typographique qui devait la ruiner : elle se soumit toutefois, et des lois transitoires sur la censure et sur l'imprimerie furent conseillées aux pouvoirs publics, pour la défense d'un ancien ordre de choses qui ne pouvait longtemps résister au nouveau.

Nous terminerons, par cet aperçu de la législation relative aux copistes et marchands de livres durant le Moyen Age, notre exposé sommaire, quoique étendu, de l'histoire des Manuscrits en Europe à la même époque, considérés dans leurs formes matérielles et dans leurs accessoires artistiques, qui sont autant de témoignages réunis de l'état des arts et de l'esprit des siècles que cette histoire embrasse : l'invention de l'imprimerie en est le dernier trait. Les manuscrits, exécutés depuis que l'imprimerie existe, ne présentent plus que des ouvrages de patience et de curiosité, où le caprice entre pour beaucoup, et dont l'art ne profita que bien peu; toutes ces rénovations des usages anciens n'en sont que de faibles copies : chaque siècle, pour se manifester, doit suivre ses instincts et ses inspirations.

J. J. CHAMPOLLION-FIGEAC,

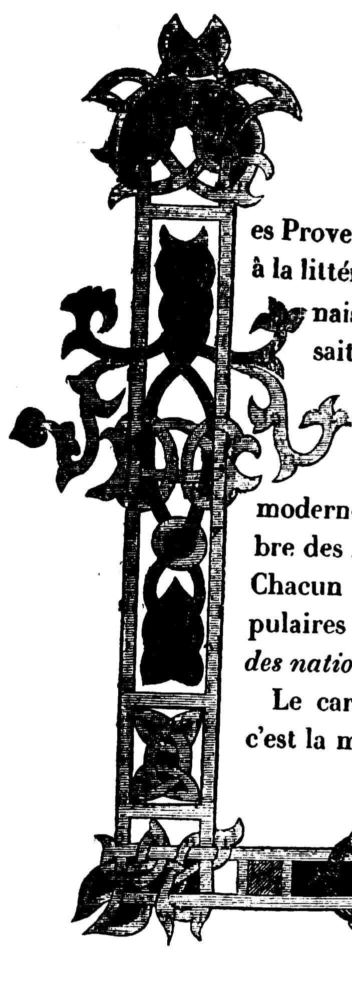
Conservateur au département des manuscrits de la Bibliothèque du Roi.

DAN. PAPEBROCK. Propylæum antiquarium circa veri falsique discrimen in vetustis monumentis. Voy. cette savante dissertation dans les *Acta Sanctorum*, t. II du mois d'avril (*Antuerpiæ*, 1675, in-fol.).

J. B. SILVESTRE. Paléographie universelle. Collection de fac-simile d'écritures de tous les peuples et de tous les temps, tirés des plus authentiques monuments de l'art graphique, Chartes et Manuscrits existants dans les archives et les bibliothèques de France, d'Italie, etc., accompagnés d'explications historiques et descriptives par MM. Champollion-Figeac et Aimé Champollion fils. *Paris, Firmin, Didot*, 1839-41, 4 vol. in-fol.

On a publié, dans ces derniers temps, en Allemagne et en Angleterre, etc., plusieurs recueils du même genre que celui-ci; mais l'ouvrage de MM. Silvestre et Champollion-Figeac leur est infiniment supérieur, par son exécution comme par son étendue.

PROVERBES.



Les Proverbes appartiennent essentiellement à la littérature du Moyen Age et de la Renaissance. Ces deux époques, on le sait, comprennent l'enfance et la jeunesse des diverses nations de l'Europe. Or, chez ces nations, comme chez tous les peuples anciens ou modernes, les Proverbes comptent au nombre des monuments primitifs du langage. Chacun a dans la mémoire ces dictons populaires qui composent l'*antique sagesse des nations*.

Le caractère particulier du Proverbe, c'est la métaphore appliquée dans un sens moral; ce sont les qualités et les vices du monde physique opposés à ceux du monde intellectuel. Ainsi, pour exprimer la fourbe des méchants : *Il n'est pire eau que celle qui dort;* ou bien, pour blâmer une inconséquence de langage : *Trop parler nuit; trop gratter cuit.* Tel est le Proverbe; toujours l'exemple à côté du précepte. Le père Bouhours a observé justement que, *contre un proverbe qui demeure dans le propre, il y en a cent de métaphoriques et de figurés.* (*Explications de divers termes françois que beaucoup de gens confondent, etc.*)

Dans les Proverbes qui ont eu cours pendant le Moyen Age, il faut faire deux grandes divisions : ceux qui étaient particuliers à tel ou tel peuple, et ceux qui, appartenant au genre humain pour ainsi dire, ont affecté différentes formes, suivant le goût, les usages et les langues de ceux qui les ont employés.

Chaque peuple imprime aux Proverbes qui lui sont familiers un caractère distintif. Chez les Italiens, le Proverbe est spirituel et fin; chez les Espagnols, il est hardi, se sert de comparaisons nobles et élevées; chez les Français, il est surtout populaire, incisif, moqueur : il ne craint pas de braver les puissants et les riches; il affecte une liberté de langage qui va parfois jusqu'à la licence. En Angleterre, en Allemagne, en Russie, et généralement dans le nord de l'Europe, le Proverbe est sévère, pédantesque et froid. Il emprunte à la nature du sol une foule de comparaisons. C'est l'Allemagne qui nous a transmis, sous une forme moderne, plusieurs Proverbes de l'antiquité.

Pour se convaincre de toute la popularité des Proverbes pendant le Moyen Age, il suffit de parcourir à grands traits l'histoire littéraire des principales nations de l'Europe à cette époque, et celle de la France en particulier.

On trouve des Proverbes dans les premiers livres écrits en français. Le mot *Proverbe* n'est pas tout à fait aussi ancien. C'est seulement dans le cours du XIIIe siècle, qu'il commence à être usité. Avant cette époque, on se servait du mot *respit*, un peu plus tard de celui de *réprouvier*, jusqu'à ce que le *proverbium* des Latins ait entièrement prévalu. Le verset 24 du chapitre XIX du premier livre des Rois (*Unde et exivit proverbium : Nam est Saul inter prophetas?*) se traduisait ainsi au XIIe siècle : *De ço levad une parole que l'um solt dire par respit : Est Saül entre les prophètes?* Chrestien, de Troyes, commence son roman d'*Erec et d'Enide* par ce vers :

Li vilains dit en son *respit*.

Mais dans la seconde moitié du XIIIe siècle, l'auteur du roman de *Baudouin de Sebourc*, et les fabliers de la même époque, ne se servent plus que du mot *Proverbe*.

Il ne faut pas être surpris du rôle tout particulier qu'un poëte populaire fait jouer à Salomon dans la littérature proverbiale. Au Moyen Age, la Bible était le livre par excellence, celui qu'on étudiait avant tous les autres, et qui servait de modèle à une foule de compositions. Salomon, comme auteur de la Sagesse, de l'Ecclésiaste, et enfin des *Proverbes*, devait servir de modèle dans cette littérature. La merveilleuse légende, inventée par les rabbins, recueillie par les chrétiens de l'Orient, qui faisait du fils de David le roi de la magie, avait, dès le XIIe siècle, pénétré parmi nous. Salomon, dans cette légende, était devenu l'inventeur des lettres syriaques et arabes; son pouvoir n'avait pas de bornes : toute la nature, animaux, végétaux, minéraux, obéissait à sa voix. Quand il voulait traverser le monde, il était porté par les vents dans les sphères célestes. Enfin, ce prince avait été assez heureux pour que la reine des fourmis s'arrêtât un jour dans sa main, et s'entretînt longtemps avec lui sur la sagesse. On comprend qu'avec une telle réputation le fils de David soit devenu le héros du Proverbe, et que son nom ait été pris pour le synonyme de la prudence. Par une ironie singulière, mais qui est bien en rapport avec la littérature populaire de cette époque, Salomon figure comme interlocuteur dans un dialogue en vers français, dont la plus ancienne rédaction remonte à la fin du XIIe siècle. Salomon et un certain *Marcoul*, homme grossier, disent chacun leur Proverbe. Le roi-prophète, fidèle à son caractère, prononce toujours une grave sentence, de la plus haute morale; Marcoul lui répond dans le même sens, mais par un Proverbe populaire qui rappelle beaucoup la sagesse naïve de Sancho Pansa. Voici un exemple :

Qui sages hom sera,
Ici trop ne parlera,
Ce dist Salomon.
Qui jà mot ne dira.
Grant noise ne fera,
Marcol lui respond.

Ce poëme, divisé en soixante strophes de six vers, porte le nom du comte de Bretagne, sans qu'on puisse dire si l'un des princes de cette famille en est l'auteur, ou bien s'il lui est seulement dédié. Des rédactions bien différentes se trouvent dans plusieurs manuscrits. Celle dont je viens de citer quelques vers n'est pas la plus ancienne. Il faut assigner ce rang d'ancienneté à une autre version divisée en cent soixante strophes, de quatre, de trois et de deux vers. Cette rédaction se distingue par un caractère tout particulier : celui d'une satire violente contre les femmes et d'une liberté d'expression portée jusqu'au cynisme. (MÉON, *Nouveaux Recueils de Fabliaux et Contes*. Paris, 1823, in-8, t. Ier, p. 416.) Les Dits de Salomon et de Marcoul eurent beaucoup de vogue jusqu'au milieu du XVIe siècle : on les cite très-souvent, on y fait aussi souvent allusion. Rabelais, si habile dans la science des Proverbes, n'a pas manqué de parler de ce dialogue; il met ces mots dans la bouche de l'un de ces personnages (Livre Ier, chap. XXXIII, de Gargantua) :

Qui ne s'adventure n'a cheval ny mule,
Ce dict Salomon.
Qui trop s'adventure perd cheval et mule,
Respondit Marcon.

Soit en latin, soit en français, ce singulier dialogue fut imprimé plusieurs fois à la fin du XVe siècle et au commencement du XVIe. (BRUNET, *Manuel du libraire*, t. IV, p. 188.) S'il était permis de hasarder quelque conjecture au sujet de l'auteur ou de l'inventeur de ce texte à Proverbes, ne pourrait-on pas dire que c'est dans les écoles universitaires du XIIe siècle qu'il a dû se rencontrer? Dans ces écoles, on apprenait par cœur plusieurs ouvrages de Salomon, les Proverbes entre autres. Ce qui pourrait encore appuyer notre conjecture, c'est que parmi les hommes célèbres auxquels le Moyen Age donnait le nom de philosophes, se trouvait *Marcus*, que l'on représentait tantôt comme le fils de Caton, tantôt comme *Marcus Porcius Caton* lui-même. Ainsi peut s'expliquer le nom donné à l'interlocuteur du roi-prophète.

Caton l'ancien fut aussi, pendant le Moyen Age, regardé comme l'auteur d'un recueil de préceptes moraux, renfermés dans une série de distiques latins, dont le véritable auteur est resté inconnu. Ces distiques, cités par Isidore, par Alcuin, par Abailard et divers docteurs fameux du Moyen Age, servaient à l'éducation des enfants. Dans la première moitié du XIIe siècle, un moine, nommé Everard, traduisit ces distiques en vers français. Au XIIIe siècle, la traduction du moine était oubliée : on en composa plusieurs autres, aussi en vers français, qui avaient pour auteurs, Adam de Sueil, Adam de Givenchy, Jehan de Paris et Hélie de Vinchester. C'est principalement dans les différentes traductions, faites par ces anciens rimeurs, que l'ouvrage du pseudonyme Dyonisius Caton fut transformé en un recueil de Proverbes. Il suffit, pour s'en convaincre, de comparer la version d'Adam de Givenchy avec le texte latin. Chaque fois que l'occasion s'en présente, celui-ci ne manque pas d'ajouter aux sentences du Caton le Proverbe commun qui s'y rapporte; voici comment il traduit ce passage du préambule placé en tête des distiques : *Igitur mea præcepta ita legito ut intelligas : legere enim et non intelligere negligere est.*

Si tu lis livres sace bien
Les quès tu lis et le retien,
Et tout entendes ton affaire;
Car autrement seust d'esploit faire
Li homme qui list et rien n'entent
Com cil qui chace et rien ne prent.

Les distiques de Caton ont joui, jusqu'à la fin du XVIe siècle, d'une célébrité des plus grandes. Souvent réimprimés de

puis l'année 1450 jusqu'en 1533, et même plus tard, ils furent connus à cette époque sous le nom de *Mots de Caton*. Ils servent de base à un recueil de proverbes français des plus amples. (Duplessis, *Bibliographie parémiologique*, etc., 1847, in-8, p. 137.)

Aux distiques de Dyonisius Cato, il faut joindre un autre recueil qui, sous le nom de *Proverbes aux philosophes*, a joui, pendant le Moyen Age, d'une grande réputation. A cette époque, on donnait le nom de *philosophes* à certains personnages célèbres de l'antiquité, parmi lesquels on comptait principalement des auteurs grecs et latins. Cette dénomination était en usage dans les écoles, au commencement du XIIIe siècle. Guyot de Provins, qui composa un poëme satirique sous le titre de *Bible*, avant 1250, parle des philosophes anciens qui *furent avant les chrétiens*. Il dit avoir entendu, dans les écoles d'Arles, raconter leur vie, leur histoire; puis, il en donne les noms; parmi ces noms, on remarque les suivants : Platon, Sénèque, Aristote, Virgile, Socrate, Diogène, Ovide, Tullius et Horace. (Voy. cette *Bible*, dans les *Fabliaux* publiés par Méon, t. II, p. 307.)

Quelques ouvrages de ces génies fameux, échappés aux révolutions du Bas-Empire, servaient, comme de nos jours, à l'enseignement dans les écoles; malheureusement, ils ne servaient pas seuls; des écrits sans valeur, méprisés aujourd'hui avec raison comme apocryphes, étaient souvent préférés aux chefs-d'œuvre de Virgile et de Cicéron. Aussi, trouve-t-on, parmi les philosophes, *Cligers*, Priciens, Stace, et le fameux Dyonisius *Cato* dont jai parlé plus haut. Le nom de ces philosophes devint populaire dans les écoles, et à l'aide des ouvrages qui leur étaient attribués on composa un recueil de sentences morales en vers qui fut appelé le *Dit des Philosophes*, ou *Proverbes des Philosophes*. Dans les premières rédactions de ces livres de morale, on peut retrouver encore une imitation, sinon une traduction, des œuvres de Virgile, de Sénèque ou de Cicéron. Mais à la fin du IIIe siècle, quand les Dits des Philosophes sont tournés en une suite de quatrains, on n'y trouve plus que des Proverbes plus ou moins vulgaires, précédés d'un nom célèbre de l'antiquité. Voici, par exemple, celui qui est attribué à Juvénal :

> Tant vaut amour comme argent dure :
> Quant argent faut, amour est nule;
> Qui despent le sien folement,
> Si n'est amés de nule gent.

Au commencement du XVe siècle, un magistrat français, Guillaume de Tignonville, qui, après avoir été chambellan de Charles VI, devint prévôt de Paris, traduisit, avec des augmentations nombreuses, les sentences morales attribuées aux Philosophes. Dans cet ouvrage assez étendu, aux noms d'Homère, de Socrate, de Platon et d'Aristote, se trouvent mêlés des noms tels que ceux du grand roi Alexandre, de Ptolémée, ou bien encore des noms bizarres et inintelligibles, comme ceux de *Simicratis*, de *Fonydes*, d'*Archasan*, de *Loginon*. Chaque notice, accordée à ces singuliers philosophes, est remplie de fables extravagantes qui résument assez bien les traditions singulières que la scolastique avait répandues sur les grands hommes de l'antiquité.

Jusqu'ici, je n'ai fait connaître que la partie scientifique de la littérature proverbiale française. On y voit déjà quelques traces de cet esprit caustique et railleur naturel à notre nation. Il faut observer que tout dans cette partie ne nous appartient pas. On y retrouve des sentences empruntées aux saintes écritures et aux ouvrages, soit en prose, soit en vers, de quelques grands génies de la Grèce et de Rome. Il n'en est pas ainsi des trois recueils de Proverbes que je vais examiner, et qui nous montrent quels étaient l'esprit et les passions populaires dn Moyen Age. Là, rien n'est imité : le bon sens du vulgaire brille dans tout son éclat et donne beaucoup de valeur à ces Proverbes originaux. Le titre du premier recueil, et du plus ancien, en explique le sujet : *Proverbes ruraux et vulgaux*. C'est une suite d'environ six cents Proverbes encore usités de nos jours. Malgré le temps qui s'est écoulé depuis le milieu du XIIIe siècle, malgré les changements qui se sont opérés dans nos mœurs, dans nos croyances, dans notre langage, ces sentences empruntées aux laboureurs et au vulgaire sont encore à présent dans toutes les bouches. Je dirai plus, la rédaction d'un grand nombre n'a pas changé; en voici quelques-uns que j'ai copiés textuellement dans un manuscrit du XIIIe siècle : « *Bonne jornée fait qui de fol se delivre. — Ki premiers prent ne s'en repent. — Ki bien aime à tart oublie. — Mieux vaut un tien que deux tu l'auras. — Ki donne tost il donne deux fois. — D'autrui cuir large couroie. — Il fait mal éveiller le chien qui dort. — Qui plus a plus convoite. — On oblie plutot le mal que le bien. — Tant grate chievre que mal gist. — Besoin fait vieille troter. — Qui petit a petit perd.* »

Ces exemples suffisent pour faire juger du caractère des *Proverbes ruraux*. J'ajouterai que plusieurs de ces Proverbes, sans approcher du cynisme de langage que j'ai signalé dans les *Dits de Salomon* et de *Marcoul*, ne sont pas exempts d'une certaine rudesse d'expressions qui nous en révèlent l'origine.

Plusieurs des caractères que je viens de signaler se retrouvent dans une autre pièce du même genre, dont les manuscrits du XIIIe et du XIVe siècle renferment des rédactions différentes. Cette pièce est intitulée *Proverbes aux vilains*; elle est divisée en strophes inégales de six, de huit ou de neuf vers; quelquefois plusieurs Proverbes analogues sont réunis dans la même strophe, ou bien encore plusieurs vers sont consacrés au développement d'un seul Proverbe qui se trouve rejeté à la fin de chaque strophe. C'est encore un recueil de ces vieux adages que le peuple aimait à répéter et qui l'aidaient à supporter ses souffrances et ses misères. Pour bien comprendre toute la portée de ces Proverbes, moitié sévères et tristes, moitié plaisants, mais toujours satiriques, attribués au *vilain*, il faut être fixé sur le sens que pendant le Moyen Age on a donné à cette locution. Généralement, elle était prise en mauvaise part

et comme synonyme de lâche, de poltron, enfin de notre mot *canaille*. Pour s'en convaincre, il suffit de rappeler quelques-uns des Proverbes où les vilains sont mis en jeu. Qu'y trouve-t-on? haine et mépris :

Oignez villain il vous poindra,
Poignez villain il vous oindra.....
Villain affamé demi enragé.....
Villain enrichi ne connoit pas d'amis.

Plusieurs pièces en prose ou en vers ont constaté tout le mépris qu'entraînait après elle cette expression de *vilain*. Une entre autres donne à cet égard les révélations les plus curieuses; elle est intitulée : *Des XXIII manieres de vilains*. Elle énumère toutes les espèces de vilains que l'on connaissait au XIIIe siècle, et leurs caractères différents. On y parle du *vilain babouin* « qui s'en va devant l'église Notre-Dame de Paris, regarde les statues des rois qui sont au grand portail et dit : Voilà Pepin, voilà Charlemagne; ainsi jusqu'à saint Louis. » N'est-ce pas là le badaud de nos jours? On y parle encore du *vilain prince* « qui vient plaider pour les autres vilains par devant le bailli et dit : « Au temps de mon aïeul et de mon bisaïeul, mes vaches furent par ces prés, nos brebis dans ces plaines. » (*Les XXIII manieres de vilains*, pièce in-8 publiée par M. Fr. Michel; Paris, 1833. — Pour les *Proverbes aux vilains*, voy. Crapelet, *Proverbes et dictons populaires du* XIIIe *et du* XIVe *siècle*, Paris, 1831, in-8, p. 169, et notre *Livre des Proverbes français*, Paris, 1842, in-12, t. II, *Appendices*.)

La troisième pièce est intitulée *Le Dit de l'Apostoile* (Le Dit du Pape), et se compose de dictons populaires bien plutôt que de Proverbes. C'est une suite de sobriquets donnés aux villes principales de la France et aux différentes contrées de l'Europe pendant le Moyen Age. Ces sobriquets, empruntés soit au commerce, soit aux usages, soit à la position physique de chaque pays, jettent le plus grand jour sur leur histoire, et, sous ce rapport, le *Dit de l'Apostoile* mérite une attention particulière. Dans cette simple énumération : « *Concile d'Apostoile*, — *Parlements de roi*, — *Assemblée de chevaliers*, — *Compagnie de clercs*, — *Buveries de bourgeois*, — *Foule de vilains*, » on a l'idée de la société féodale et du caractère des classes diverses qui la composaient. Dans cette pièce, qui nous fait connaître la qualification particulière aux différentes contrées de l'Europe, on peut discerner l'état des mœurs, les usages, et parfois le degré de civilisation de ces contrées. Un bon nombre de ces dictons populaires s'appliquent aux provinces ou aux villes principales de la France et donnent des détails précieux sur la position physique, le commerce, l'industrie, le caractère spécial de chacune d'elles. Sans nul doute, ce *Dit de l'Apostoile* a servi de modèle pour la composition d'une pièce très-rare, imprimée à la fin du XVe siècle, et aussi plusieurs fois dans le XVIe, sous le titre de *Dit des pays joyeux*. (Brunet, *Manuel du libraire*, t. II, p. 110; Duplessis, *Bibligoraphie parémiologique*, p. 134.)

Le Dit de l'Apostoile peut servir d'intermédiaire entre les Proverbes proprement dits et les Proverbes historiques qu'on retrouve chez tous les peuples, mais principalement en France. La différence qui existe entre ces Proverbes et ceux d'un autre genre est facile à saisir. Tandis que le Proverbe commun consacre une vérité morale ou vulgaire, le Proverbe historique rappelle un événement remarquable, singulier, ou un homme célèbre à quelque titre que ce soit, ou bien encore il fait allusion au caractère physique et moral d'un pays, d'une province, d'une ville. Ce sont comme des annales populaires destinées à graver dans la mémoire de chacun les principaux faits de l'histoire. Quand on cherche à connaître la véritable origine de ces Proverbes, elle échappe; seulement on s'aperçoit qu'ils remontent plus haut qu'on ne le pensait d'abord. Voici un exemple : A propos de la moutarde de Dijon, ouvrez le premier venu de ces recueils d'anecdotes ou de Proverbes qui se publient chaque année, vous y lirez que les habitants de Dijon, ayant équipé à leurs frais mille hommes d'armes, les envoyèrent, en 1388, au duc Philippe le Hardi, occupé à conquérir la Flandre; qu'en récompense de ce service le duc accorda aux habitants de Dijon la permission de porter ses armes avec la devise : *Moult me tarde;* mais comme dans cette devise, écrite sur un drapeau, il arrivait quelquefois que la syllabe *me* se trouvait cachée, on lisait *moutarde*. De là serait venu ce sobriquet appliqué à la ville de Dijon. Mais ce qui doit faire douter un peu de la réalité de cette anecdote, c'est que l'on trouve dans le *Dit de l'Apostoile*, composé à la fin du XIIIe siècle : *moutarde de Dijon*. Il en est ainsi pour les anguilles ou Languille de Melun, et pour ce Proverbe si connu : *Faute d'un point Martin perdit son âme* ou *son âne*. (Voy. notre *Livre des Proverbes francais*, t. II, p. 42-44.)

Les Proverbes historiques relatifs à la France sont nombreux. Pas de provinces, de villes, de bourgs, de localités des plus minces, qui n'en aient produit quelques-uns; on en compte six sur les Flamands, cinq sur les Gascons, dix-huit sur les Normands et la Normandie, douze sur Orléans, trente sur Paris, etc.

Les Proverbes historiques relatifs à des noms propres sont très-connus. Il n'est personne qui, en cherchant dans sa mémoire, ne s'en rappelle quelques-uns. Pour la France, on peut les diviser en deux catégories : ceux qui ont rapport à des noms propres de tous les temps, ceux qui appartiennent au blason. Un bon nombre des devises héraldiques ne sont que d'anciens Proverbes appliqués au nom des grandes familles :

Le bois est vert et les feuilles sont *Arces*.
A tout venant *Beaujeu*.
Maille à maille se fait l'*Aubergeon*.
Bonne est *La Haye* autour du Bled.

Un certain nombre de dictons populaires se rapportent à la Noblesse de chacune de nos provinces.

Pour la Bourgogne :

Riche de Chalons,
Noble de Vienne,
Preux de Vergy,
Fin de Neufchatel,
Et la maison de Beaufremont,
D'où sont sortis les bons barons.

Pour le Dauphiné :

Arces, Varces, Grange et Comier :
Telle regarde qui ne les ose toucher :
Mais gare la queue des Alleman
Et des Berangiers.

Pour la Bretagne, dans l'évêché de Léon :

Antiquité de Penhoet,
Vaillance des Chastel,
Richesse de Kerman,
Chevalerie de Kergournadec.

Pour l'Angoumois :

Pautre, Chambres et Tisons
Sont d'Angoulesme les anciennes maisons.

Les Proverbes de cette nature ont beaucoup d'intérêt ; ils rappellent une civilisation qui n'est plus ; ils s'élèvent à toute la hauteur de l'histoire. (Le père Menestrier, *l'Origine des Ornements*, *des Armoiries*, Lyon, 1680, in-12, p. 232, chap. XI, *De l'Origine des Devises*, *des Armoiries.*)

Quant aux Proverbes relatifs aux noms propres, qui n'appartiennent pas au blason, ils sont très-variés, et se rapportent à des hommes de toutes les époques et de toutes les conditions. Ils affectent un caractère particulier, celui de la satire et de la moquerie :

Vieux comme Hérode.
Hippocrate dit oui et Gallien dit non.
Quelquefois le bon Homère sommeille.

Presque toujours cette sorte de Proverbes fait allusion à un trait historique bien connu :

Ce n'est plus le temps que la reine Berthe filait.
Tout ce que dépense Oger appartient à Charlemagne.

Par allusion à la révolte de ce paladin contre l'empereur d'Occident.

Bourbon marche devant.

Dernier mot du connétable, au moment où il fut tué devant Rome.

Le sermon de Calvin a fait gronder le canon.

Mais afin de mieux faire juger du caractère des Proverbes français, usités pendant le Moyen Age, et jusqu'aux premières années du XVIe siècle, je vais reproduire ici les plus remarquables, d'après un recueil rangé suivant l'ordre alphabétique, et qui date de cette époque :

A beau parleur, closes oreilles.
A bon chien bon os.
A bon entendeur ne fault qu'une parole.
A chair de chien sauce de loup.
A chacun oiseau son nid lui est beau.
A dur âne dur aiguillon.
A toute peine est dû salaire.
Aussi tot meurt jeune que vieux.
Aide toi, Dieu te aidera.
Ainsi dit le renard des mures, quant il n'en peut avoir : Elles ne sont pas bonnes.
A la fin sera le renart moyne.
Amis valent mieux que argent.
Amour fait moult (*beaucoup*), argent fait tout.
Amour se montre où elle est.
A Dieu, à père et à maître, nul ne peut rendre équivalent.
A vieille mule frein doré.
Au monde n'a si grand dommage que de seigneur à fol courage.
Au besoin voit-on l'amy.
Aux bons souvent meschet.
Beaucoup promettre et rien tenir fait tenir fol en espérance.
Beaux services font amis, et vray dire ennemis.
Besoin fait vieille trotter.
Bien a en sa maison qui de ses voisins est aimé.
Bienfaict n'est jamais perdu.
Bon cœur ne peut mentir.
Bons motz n'espargnent nulz.
Bonne journée fait, qui de fol se délivre.
Bonne vie embellit.
Borgne est roy entre aveugles.
Briefve oraison tantôt monte au ciel, et longuement boire fais les verres vuydes.
Charrue de chien ne vaut rien.
Chacun cuide (*croit*) avoir la meilleure femme.
Chacune vieille son deuil plaint.
Chateau abatu est à demi refait.
Ce n'est pas or tout ce qui luit.
Ce que nature donne nulz ne peut l'oter.
Ce que nature engendre n'est point honte de le nourrir.
Celui scait assez qui vit bien.
Comparaisons sont odieuses.
Contre Dieu nul ne peut.
Contre la mort n'a point d'appel.
De brebis comptées mange bien le loup.
De jeune angelot vieux diable.
De jeune avocat héritage perdu, et de nouveau médecin cimetière bossu.
De nouveau tout est beau.
Dieu ne veut pas plus qu'on ne peut.
Dieu paye tout.
Dieu sçait bien ce qu'il nous faut.
Dieu punit tout quand il lui plait.
Dieu voit tout.
Diligence passe science.
D'oiseaux, de chiens, d'armes, d'amours, pour un plaisir mille douleurs.
Douce parole romp grand ire (*colère*).
En la cour le roy chacun est pour soy.
En la queue gist le venin.
Haine de prince signifie mort d'homme.
Honneurs changent les mœurs.
L'habit ne fait pas le moine.
La faim chasse le loup hors du bois.
La nuit porte conseil.
La plus mechante roue du char crie toujours.
L'eaue dormant vault pis que l'eaue courant.
Les petits sont sujets aux loix, et les grands en font à leur guise.
On crie toujours le loup plus gros qu'il n'est.
Par bien servir et loyal estre, souvent le valet devient maître.
Tout vray n'est pas bon à dire.
Trop parler nuit, trop grater cuit.
Vin vieux, ami vieux et or vieux, sont aimés en tous lieux.

En lisant les ouvrages de tout genre écrits en français depuis le fin du XIIe siècle jusqu'à celle du XVe, il est facile d'y reconnaître l'emploi fréquent des Proverbes communs. Non-seulement les auteurs de romans d'amour, de contes et de fabliaux, les citent à tout propos, mais encore ceux qui se livrent à la composition d'œuvres plus sérieuses, comme les vies des saints, les chansons de geste, les chroniques, soit en prose, soit en vers, ne dédaignent pas d'en faire usage. Chrestien de Troyes commence ainsi le roman de *Perceval*, une de ses compositions les plus graves, puisqu'elle contient le récit de la recherche du *Graal*,

ce vase sacré dans lequel Jésus-Christ, dit-on, célébra la Cène (Bibl. Nation., fonds Cangé, Ms. nº 73) :

Qui petit seme petit cuelt,
Et qui auques recoillir velt,
An tel lieu sa semance espande,
Que fruit à cent dobles li rande ;
Car en terre qui rien ne vaut,
Bonne semance y seche et fault.

Le même poëte commence aussi par un proverbe le roman d'*Érec et Enide* (Bibl. Nat., F. Cangé, Ms. 73) :

Li vilains dist en son respit,
Que tele chose a l'en en despit,
Qui mult valt mielx que l'on ne cuide.

A la fin du XIIIᵉ siècle, l'auteur du roman de *Bauduin de Sebourc*, qui se donnait pour le continuateur d'une des plus célèbres chansons de geste du Moyen Age, celle de la prise d'Antioche et de Jérusalem, terminait par un proverbe chacune des strophes de son poëme (*Li romans de Bauduin de Sebourc, IIIᵉ Roy de Jerusalem, poëme du* XIVᵉ *siècle, etc.* Valenciennes, 1841, 2 vol. in-8).

L'usage de commencer ou de finir une œuvre poétique par un Proverbe était général au Moyen Age. Les trouvères ont adopté cette forme dans leurs contes et leurs fabliaux : les auteurs du roman du *Renard* et du roman de la *Rose*, ainsi que Marie de France, dans ses lais comme dans ses fables, leur en avaient donné l'exemple.

Les chroniqueurs ont employé aussi les Proverbes. Parmi ceux du XIIIᵉ et du XIVᵉ siècle, il en est deux principalement qui ont multiplié ce genre de citation. Le plus ancien est l'auteur anonyme d'une chronique en prose, qu'on a surnommée *Chronique de Rains*, parce qu'il y est souvent question de l'histoire de cette ville. Écrivain populaire, si jamais il en fut, l'auteur de cette chronique a recueilli quelques-uns des faits les plus curieux, les plus dramatiques, sinon les plus certains, des règnes de Philippe-Auguste et de saint Louis. C'est principalement pour terminer le récit d'un fait important, que le chroniqueur emploie ces dictons populaires, qui donnent à son style une physionomie toute particulière. Ainsi, après avoir raconté la fin tragique de Henri Iᵉʳ, roi d'Angleterre, il ajoute que ses serviteurs voulurent faire croire que leur maître était mort subitement : il n'en fut pas ainsi, ajoute le chroniqueur, car *celé çou que maisnie scait n'est souvent mie* (*on ne peut cacher ce que toute une maison connait*). De même, en parlant du roi d'Espagne, qui avait l'imprudence de s'attaquer à Richard Cœur-de-Lion, il rappelle ce Proverbe que les auteurs du Moyen Age aimaient beaucoup : *Tant grate chievre, que mal gist.* Enfin, comme les jongleurs et les romanciers, il cite plusieurs fois les *Proverbes au vilain :* quand il raconte que Philippe-Auguste, qui chevauchait, n'ayant avec lui que sa maison, n'était pas sur ses gardes, parce qu'il croyait le roi Richard en Angleterre, le chroniqueur ajoute : « Mais le vilain dit en son Proverbe : *qu'en un mui de quidance n'a pas plain pot de sapience.* » (*La Chronique de Rains*, publiée sur le manuscrit unique de la Bibliothèque du Roi, par Louis Paris. Paris, 1837, in-8.)

Le second chroniqueur est moins ancien ; il se nommait Godefroy de Paris ; il a composé en vers français une histoire qui comprend la meilleure partie des règnes de Philippe le Bel et de ses fils. (*Chronique métrique*, publ. par Buchon. Par., 1827, in-8.) Il possède au plus haut degré l'esprit moqueur et léger des enfants de la bonne ville, et se montre toujours disposé à saisir le côté ridicule des événements les plus sérieux. Sous l'année 1301, parle-t-il du comte de Nevers et de ses menées secrètes pour enlever des alliés au roi de France, il ajoute que Philippe le Bel en fut bientôt instruit, car, dit-il,

Mal se queuvre à qui le col paroit.

Plus loin, parlant de la défaite des Flamands à Courtray et de leur espoir déçu, il ajoute :

Car tel cuide l'autrui avoir,
Qui perd son corps et son avoir.

Du XIVᵉ au XVᵉ siècle, c'est surtout dans les poésies populaires que les Proverbes sont employés. Continuateurs des trouvères, les poëtes de cette époque aimaient à mêler ces vieux adages à leurs compositions. Vers 1381, une complainte en vingt-deux couplets fut composée contre Hugues Aubriot, prévôt de Paris, par les écoliers qui se vengeaient ainsi de ses sévérités à leur égard. Un des Proverbes *ruraux et vulgaux* termine chaque strophe. En 1449, Alain Chartier écrivit dans le même genre une ballade contre les Anglais, au sujet de la prise de Fougères ; quelques années auparavant, une pièce semblable avait été faite lors du siége de Pontoise. Au commencement du XVᵉ siècle, une femme illustre par les nombreuses compositions en prose et en vers qu'elle nous a laissées, Christine de Pisan, fit grand usage des Proverbes ; mais, fidèle au caractère sérieux et pédantesque qui domine tous ses écrits, ce sont plutôt les sentences des anciens philosophes qu'elle aime à reproduire, que les Proverbes *communs*, répétés par le peuple. Elle est auteur d'un ouvrage en quatrains, auquel elle a donné le titre de *Proverbes moraux* ; elle l'a composé exprès pour l'éducation de son fils. Plusieurs poëtes du XVᵉ siècle, célèbres dans nos annales littéraires, ont aimé à faire usage des Proverbes dans leurs rimes. Je citerai seulement Pierre Blanchet, auteur du *Pathelin*, Charles d'Orléans, Pierre Gringore et Villon.

Qui n'a lu ou vu représenter cette comédie éminemment française de *Pathelin,* l'avocat nécessiteux et fripon, qui, après avoir trouvé moyen de voler une pièce de drap au marchand Guillaume, parvient, à force de roueries, à mettre le juge de son côté, et finit par être lui-même la dupe d'un berger qu'il avait stylé à mentir ? Cette excellente comédie, écrite au plus tard dans les premières années du XVᵉ siècle, abonde en Proverbes vulgaires, qui n'ont peut-être jamais reçu une meilleure application. Plusieurs mots qui s'y trouvent sont devenus Proverbes ; par exemple :

Il en revient toujours à ses moutons, allusion au berger qui, à propos du drap volé, revient toujours aux moutons morts de la clavelée. Enfin, le mot de *patelinage* est encore, dans notre langue, le synonyme de tromperie. (Voy. *la Farce de maistre Pierre Pathelin, avec son Testament, à quatre personnages*. Paris, Coustelier, 1762, petit in-8; les éditions originales sont décrites dans le *Manuel du libraire*, t. III, p. 653.)

Charles d'Orléans n'a pas dédaigné dans ses poésies l'emploi des Proverbes *communs*. Il choisit principalement ceux qu'il croit les plus vulgaires :

Jeu qui trop dure ne vaut rien....
Il convient que trop parler nuise,
Ce dit-on, et trop grater cuise...
Chose qui plait est à moitié vendue...
L'habit le moine ne fait pas.

Une des plus jolies ballades de ce poëte a pour refrain cet adage : *Encore est vive la souris*. Dans l'emploi qu'il a fait des Proverbes, il a su mettre le choix et le bon goût qui distinguent tous les vers qu'il nous a laissés.

Le même art ne se rencontre pas dans les ouvrages de Pierre Gringore, un des poëtes les plus féconds du XVe siècle. Il aime beaucoup à citer des adages et des Proverbes de tout genre; souvent il abuse de ce genre de citations. Non-seulement Gringore en a composé un recueil assez complet, disposé en quatrains, mais il les a multipliés dans ses nombreux ouvrages. Ce genre d'ornements brille surtout dans une satire en vers contre tous les états, que le poëte a intitulée : *Contredits de Songecreux*. Il emploie, de préférence, les Proverbes communs :

En chiens, oiseaux, armes, amours,
Ce dit-on en commun langage,
Pour un plaisir mille doulours,
Et chascun le voit par usage.

Il déploie contre le mariage et les femmes une verve intarissable et se plaît à commenter les Proverbes sur cette matière :

Le vulgaire des gens ruraux
Si dit que l'homme a en sa vie
Deux adversités ou grans maux :
L'ung est si quand il se marie,
Car dès lors a peine infinie;
L'autre est quand il se rompt le col,
Qui est meilleur, je vous affie,
Que soy marier comme ung fol.

Il termine son fameux livre des *Contredits* par une diatribe dont voici quelques traits :

Quem conjux diligit, odit.
Ce dit Caton; c'est la manière
De contredire à tout bien dit...
Femme est l'ennemy de l'amy,
Femme est peché inévitable,
Femme est familier ennemy,
Femme deçoit plus que le dyable...
Femme est tempeste de maison...
Femme est des serpens le serpent,
Femme blanit (*caresse*), femme oingt et poingt,
Femme gaste le firmament
Et deffait ce qu'on faict à poinct.

C'est un fait digne de remarque, que l'animosité et le mépris de la littérature proverbiale à l'encontre des femmes. Sur deux cents Proverbes ou maximes qui les concernent, un bien petit nombre leur est favorable, tandis que la meilleure partie abonde en traits de satire des plus sanglants. Ce résultat est triste, quand on se rappelle que les Proverbes ont été surnommés la *sagesse des nations*; mais il ne faut pas oublier que le temps a mêlé beaucoup d'ivraie aux bons grains.

La supériorité de Villon sur ses contemporains ne l'a pas abandonné dans l'emploi fréquent qu'il a fait des Proverbes. L'ingénieux poëte, enfant de Paris, élève de son Université fameuse, hôte habituel des tavernes et de la Cour des Miracles, connaissait bien les Proverbes, non pas ces sentences pédantesques, ces *mots dorés*, comme on les appelait alors, dont Gringore et les ennuyeux rimeurs de son école surchargeaient leurs écrits, mais les Proverbes *ruraux* et *vulgaux* dont j'ai parlé précédemment, et qu'il savait choisir comme des exemples propres à éclaircir sa pensée. Un des chefs-d'œuvre de Villon, cette charmante ballade où il demande ce que sont devenues les *dames du temps jadis*, se termine par un vers qui est cité souvent comme un Proverbe :

La royne Blanche comme un lys,
Qui chantoit à voix de sereine;
Berthe au grant pied, Bietrix, Alix,
Aremburgs qui tint le Mayne,
Et Jehanne, la bonne Lorraine,
Où sont-ils, Vierge souveraine!
Mais où sont les neiges d'antan (de l'an passé)?

Villon a écrit toute une ballade avec les Proverbes *communs*. Voici la première strophe qui contient les principaux :

Tant grate chevre que mal gist;
Tant va pot à l'eau qu'il brise;
Tant chauffe-on le fer qu'il rougit;
Tant le maille-on qu'il debrise;
Tant vault l'homme comme on le prise;
Tant s'esloigne-il qu'il n'en souvient;
Tant mauvais est qu'on le desprise;
Tant crie l'on Noel qu'il vient.

Avec la seconde moitié du XVe siècle commence à se développer parmi nous un genre de littérature où les Proverbes devaient être d'un bien fréquent usage; je veux parler des contes, des nouvelles, et de ces productions singulières, connues sous le nom de *facéties*. Il existe aussi plusieurs romans d'amour et de chevalerie de la même époque, dans lesquels nos Proverbes communs sont souvent cités. Je nommerai, entre autres, le *Roman du Jouvencel*, par Jean de Beuil, curieux mémoire d'un brave chevalier qui avait fait les guerres du règne de Charles VI et de Charles VII, et

qui se complaît à raconter longuement ce qu'il a vu ou ce qu'il a entendu dire. Il mêle à son style franc et hardi, et qui *sent bien son gentil homme*, les proverbes qui avaient cours parmi les hommes de guerre de son temps. Je nommerai encore l'histoire du *Petit Jehan de Saintré*, dont l'auteur, Antoine de la Sale, a fait preuve d'une si grande habileté de style et d'une connaissance très-étendue de la littérature des Proverbes. Il en cite beaucoup dans ce livre; mais il en donne un plus grand nombre dans deux ouvrages, qui ne portent pas son nom, et dont il est regardé comme le principal auteur; je veux parler des *Quinze joies du mariage* et des *Cent nouvelles*. La nature du sujet, la manière dont il est traité, devaient nécessairement amener sous la plume de l'écrivain une foule de locutions proverbiales. Son principal mérite consiste dans la manière dont il a su les mêler à son récit. Sous ce rapport, il a déployé autant d'art dans sa prose, que Villon en a montré dans ses poésies. (Voy., au sujet du *Petit Jehan de Saintré* et des *Quinze joies de mariage*, l'instruction des *Cent nouvelles*, édit. de 1841, 2 vol. in-12, et l'édition des *Quinze joies de mariage*, publiée chez Techener, en 1836.)

Comme on le voit, les auteurs du XVIe siècle, si habiles dans la science des Proverbes, n'ont pas manqué de modèles, et Clément Marot, Antoine de Baif, Rabelais, Noël Dufail, Henri Estienne et les auteurs de la Satire Menippée, n'ont fait que suivre la trace de leurs habiles devanciers.

Si de la France nous tournons nos regards vers les autres pays de l'Europe, nous remarquerons que pendant le Moyen Age la littérature proverbiale a été aussi originale que féconde. En Angleterre, par exemple, si nous trouvons la langue et la littérature françaises cultivées presque exclusivement depuis le XIIe siècle environ jusqu'au milieu du XIVe, nous découvrons aussi des Proverbes anglo-saxons conservés dans les plus anciens monuments de la langue anglaise, qui ont survécu à l'invasion normande. (Voy. un recueil publié à Londres, de 1841 à 1843, par M. Thomas Wright, sous le titre de *Reliquiæ Antiquæ*, etc.) Depuis le XIVe siècle, tous les ouvrages de la littérature anglaise abondent en Proverbes nationaux; le caractère en est singulier : ils sont remplis de cet *humour* qui n'appartient qu'aux habitants de la Grande-Bretagne. Comme tous les peuples à physionomie très-marquée, les Anglais empruntent à leurs habitudes particulières quelques-uns de leurs Proverbes : *Si on savait ce qui doit renchérir, on n'aurait pas besoin d'être marchand plus d'une année. — Silence, le plus bel ornement de la femme. — Toutes nos oies sont cygnes. — Les chats ont neuf vies, les femmes en ont dix. — Echange n'est pas vol. — Dieu nous envoie la viande, et le diable les cuisiniers. — Salomon était bien sage et Samson était bien fort; toutefois ni l'un ni l'autre ne pouvaient payer argent avant que de l'avoir.— Où la haye est basse tout le monde passe.—Le diable fait son pâté de Noël des doigts de notaires et des langues d'avocat.* (J. Howell, *Lexicon Tetragloton*, Lond. 1660, 1 vol. in-fol., au mot *Proverbes*.)

L'Italie et l'Espagne sont avec la France les pays de l'Europe où les Proverbes ont été le plus fréquemment employés. La littérature de ces deux nations est presque aussi riche que la nôtre en ouvrages sur cette matière.

Les prosateurs et les poëtes ne furent pas les seuls, au Moyen Age, à faire usage des Proverbes. Chevaliers, bourgeois, artisans les avaient souvent à la bouche. Ils figuraient sur les meubles, dans les tapisseries ou les tableaux; quelques-uns servaient d'enseignes : un libraire de Paris, au XVe siècle, avait adopté le Proverbe de l'*Etrille-Fauveau*.

Entre les plus curieux monuments en ce genre, est un admirable recueil de dessins à la gouache, exécuté pour le connétable de Bourbon dans les dernières années du XVe siècle. Au nombre des emblèmes de toute nature, renfermés dans ce recueil, qui fait partie des Mss. de la Bibliothèque nationale (Fonds La Vallière, n° 44), se trouvent soixante et un Proverbes très-ingénieusement figurés. Celui que l'artiste a intitulé *Margaritas ante Porcos* est représenté par plusieurs pourceaux renversant un panier de fleurs, avec ce distique :

Ressemblent fleurs à pourceaux estendues
Belles raisons qui sont mal enteudues.

Je signalerai encore parmi les compositions les plus remarquables : *Tant va le pot à l'eau qu'il brise. — Tel refuse qui après muse.—Il faut voler bas par les branches. — Mal sur mal n'est pas santé.—En forgeant on devient forgeron. — Battre le fer pendant qu'il est chaud.—L'habit ne fait pas le moine. — A petit mercier petit panier. — Le pain aux folz est le premier mangé*, etc. Un quatrain renfermé dans un cartouche explique chaque sujet. Ce précieux recueil, qui ne fut achevé qu'après la mort du connétable, comme nous l'apprend une inscription en vers placée au bas de son portrait équestre, en costume de bataille, prouve que cet illustre capitaine, à l'exemple du roi Salomon, ne dédaignait pas de s'occuper de Proverbes.

LE ROUX DE LINCY,
Pensionnaire de l'École nationale des Chartes.

Proverbes et dictons populaires, avec les Dits du Mercier et des Marchands, et les Crieries de Paris aux XIIIe et XIVe siècles, publiés d'après les manuscrits de la Bibliothèque du Roi, par G.-A. Crapelet. *Paris*, 1831, in-8.

Les Proverbes communs.—*A la fin* : Cy finissent les Proverbes communs qui sont au nombre environ sept cent quatre-vingtz. s. n. et s. d. in-4 goth.

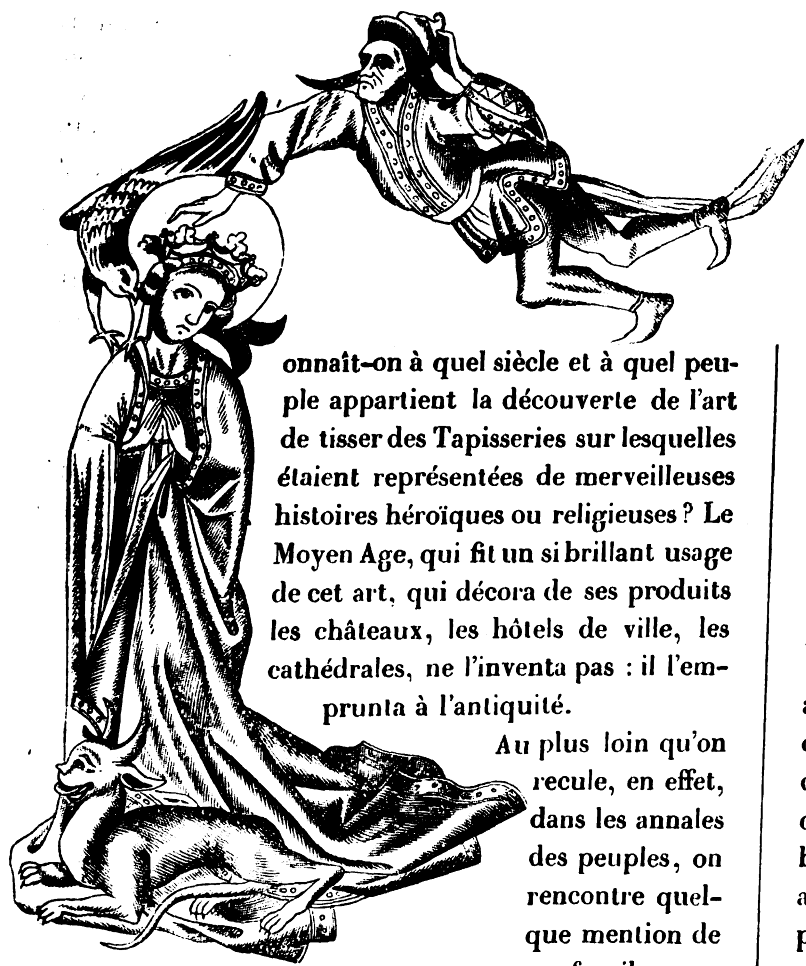
Première édition de ce recueil par ordre alphabétique, formé par J. de la Vesprie, prieur de Clairvaux; il a été souvent réimprimé, au seizième siècle. Jean Gilles de Noyers (*Joannes Ægydius Nucerіensis*) l'a traduit en latin sous ce titre : *Proverbia gallicana* (Par., 1519, in-4). Voy. ses différentes édit. dans le *Manuel du Libraire*.

Pierre Gringore dit Vauldemont. Notables enseignemens, adages et Proverbes (en rimes). *Paris, Galiot du Pré*, 1527, in-8 goth.

Plusieurs fois réimprimé. Voy. le *Man. du Libraire*.

Les Mots dorez de Cathon en françois et en latin, avecques bons et utiles enseignemens, Proverbes, adages, autoritez et ditz moraux des saiges. *Paris, Jean Longis* (1530), in-8 goth.—Le second volume des Motz dorez du grand et saige Cathon, lesquelz sont en latin et en françois, avec aucuns bons et très utiles adaiges, authoritez et dictz moraux des saiges... *Paris, J. Longis et P. Sergent* (1533), in-8.

TAPISSERIES.



onnaît-on à quel siècle et à quel peuple appartient la découverte de l'art de tisser des Tapisseries sur lesquelles étaient représentées de merveilleuses histoires héroïques ou religieuses ? Le Moyen Age, qui fit un si brillant usage de cet art, qui décora de ses produits les châteaux, les hôtels de ville, les cathédrales, ne l'inventa pas : il l'emprunta à l'antiquité.

Au plus loin qu'on recule, en effet, dans les annales des peuples, on rencontre quelque mention de ces fragiles monuments de fil, de soie et de laine, qui se rattachent à l'histoire de la peinture autant qu'à celle de l'industrie. Ainsi, la Bible nous montre des étoffes tissées, non-seulement au métier, mais encore à la main, ou, pour mieux dire, richement brodées à l'aiguille sur un canevas. Elles servaient de décoration et représentaient des figures diverses. On peut s'en convaincre en lisant dans l'Exode la description des rideaux qui entouraient le tabernacle. Ces broderies exécutées à l'aiguille, en fil de soie, d'or ou de laine, sont appelées *opus plumarii*, parce qu'on cherchait à imiter l'éclat du plumage des oiseaux. Le voile du Saint des Saints, au contraire, était un magnifique ouvrage dû à l'habileté du tisserand (*opus artificis*), c'est-à-dire exécuté à la navette avec des trames de différentes couleurs : il représentait des figures de chérubins.

Les Babyloniens employèrent également les Tapisseries à exposer les mystères de la religion et à perpétuer la mémoire des faits historiques. « Le palais des rois de Babylone, dit Philostrate dans la *Vie d'Apollonius de Tyane*, était, au lieu de peintures, orné de Tapisseries tissées d'or et d'argent. On représentait, sur ces tapisseries, des fables grecques, des Andromède, des Amymone, souvent Orphée, etc. »

Apollonius, dans ses Argonautiques, livre I, nous dit aussi combien les étoffes babyloniennes excellaient par les dessins en couleurs variées, qu'y exécutaient les femmes du pays. Pline le naturaliste raconte (liv. VIII, chap. 49) que des tapis destinés à couvrir les lits de festin, tapis fabriqués à Babylone, et qui, du temps de Métellus Scipion, avaient été vendus huit cent mille sesterces, furent achetés par Néron au prix énorme de deux millions de sesterces.

Les Égyptiens paraissent avoir été également habiles dans l'art de la tapisserie à l'aiguille ou broderie, et dans celui de la tapisserie tissée. Ce furent eux, dit-on, qui introduisirent, pour ce genre de tapisserie, l'usage de travailler assis ; jusque là, on n'avait travaillé que debout, parce que les fils de la chaîne étaient tendus de haut en bas perpendiculairement, comme ils le sont encore aujourd'hui dans la haute-lisse. au lieu d'être placés horizontalement. Homère et Virgile font, en plusieurs endroits, allusion à ce mode de travail, et Sénèque, dans sa lettre 90, nous apprend qu'on assujettissait les fils vers le bas, au moyen d'une pièce de bois, à laquelle on attachait des poids très-lourds, comme cela se pratique dans nos manufactures actuelles, où les lisses sont arrêtées sur un cylindre.

Les Grecs ne restèrent pas en arrière dans un art dont ils attribuaient l'invention à Minerve. Ainsi, Philomèle,

selon la fable, avait retracé en laine la triste aventure de Progné, et Pénélope, selon l'histoire et la poésie, avait brodé sur la toile les événements de la vie d'Ulysse. Homère, dans une foule de passages, décrit des tentures faites à l'aiguille ou exécutées par le tissage. Au troisième chant de l'Iliade, on voit Hélène travaillant à un ouvrage de broderie, où étaient représentés les combats sanglants des Grecs et des Troyens; on rencontre, dans l'Odyssée, une foule de vers (liv. IV, vers 124; liv. XXIII, vers 758, etc.) où il est question de Tapisseries : le manteau d'Ulysse représentait un chien déchirant un faon, etc.

L'usage de broder des combats et des chasses sur les habits semble avoir duré fort longtemps. Suivant Hérodote, certains peuples des environs de la mer Caspienne aimaient à figurer, sur leurs vêtements, des animaux et des fleurs. Philostrate, Clément d'Alexandrie, Pline, parlent aussi de cet usage, et, plus près de nous, Astérius, évêque d'Amasée, se plaignait, au quatrième siècle, de la folie du temps, qui faisait attacher, disait-il, un grand prix à « cet art de tisser, aussi vain qu'inutile, et qui, par la combinaison de la chaîne et de la trame, imite la peinture. Lorsque des hommes ainsi vêtus, ajoute le pieux évêque, paraissent dans la rue, les passants les regardent comme des murailles peintes. Leurs habits sont des tableaux que les petits enfants se montrent au doigt. Il y a des lions, des panthères, des ours. Il y a des rochers, des bois, des chasseurs. Les plus dévots portent le Christ, ses disciples et ses miracles. Ici l'on voit les noces de Galilée et les cruches de vin. Là, c'est le paralytique chargé de son lit, la pécheresse aux pieds de Jésus, ou le Lazare ressuscitant. »

Les Latins, qui perfectionnèrent tous les arts, fabriquaient aussi des Tapisseries qu'ils nommaient *aulæa*. Les Grecs les appelaient, avant eux, *peripetasmata*.

Le nom d'*aulæa* leur était venu de ce que, quand Attale, roi de Pergame, institua le peuple romain son héritier, on trouva, parmi les meubles de son palais, des Tapisseries magnifiques brodées d'or. (Pline, liv. VIII.)

Les Romains avaient, en outre, des tapis précieux qu'ils étendaient sur leurs lits de festin et autres. (Voy. Théocrite, Horace, Catulle.) Ces tapis, qui s'appelèrent *vestes* et *gausapa*, représentaient souvent des figures gigantesques, des sujets fabuleux ou héroïques.

Cicéron, dans ses Tusculanes, liv. V, chap. 6, en parlant du lit d'or sur lequel Denys, tyran de Syracuse, fit asseoir le flatteur Damoclès, dit que ce lit était couvert d'un tapis magnifique : *Collocari eum jussit in aureo lecto, strato pulcherrimo textili stragulo, magnificis operibus picto.* Ailleurs, dans sa seconde Verrine, Cicéron fait une autre mention bien plus curieuse des Tapisseries, en parlant de ces tapis si connus, dit-il, dans toute la Sicile sous le nom d'Attaliques, qui avaient été volés à Heius par Verrès, et que celui-ci aurait pu revendre deux cent mille sesterces.

Les premiers temps du Moyen Age nous offrent peu de documents relatifs aux Tapisseries. Nos vaillants aïeux méprisaient tout art manuel : on ne les voyait donc pas, comme les jeunes Romains du siècle de Théodose, si l'on s'en rapporte à Muller (*Commentatio historica de genio, moribus et luxu ævi Theodosiani*, p. 122), employer leur temps *à faire de la tapisserie* (acu quidem pingendo lanificii opere tempus fefellerunt). Cette occupation était réservée aux femmes, et, dès l'origine de la monarchie, les historiens nous les montrent livrées à des travaux de cette espèce. Ainsi, dans un grand nombre de passages, Grégoire de Tours, le père de notre histoire, parle de Tapisseries quelquefois fort riches, faites par les femmes et même par les princesses, notamment au livre II de ses *Gesta Dei per Francos*, lorsque Clovis consent à se faire chrétien : « Cette nouvelle est portée à l'évêque, qui, comblé de joie, donne ordre de préparer les fonts sacrés : des étoffes peintes ombragent les rues, les églises sont ornées de tentures. » (*Velis depictis adumbrantur plateæ*; *ecclesiæ cortinis adornantur* ,etc.) Ailleurs, en rappelant la consécration de l'église de Saint-Denis, Grégoire de Tours raconte qu'on y appendit des tapisseries brodées en or et garnies de perles. Enfin nous savons que la reine Adélaïde, femme de Hugues Capet, fit présent à cette même église, d'une chasuble, d'un parement d'autel, ainsi que de tentures travaillées de sa propre main, et Jacques Doubled, dans son *Histoire de l'abbaye de Saint-Denis*, rapporte que la reine Berthe, qui, selon notre vieux proverbe, filait beaucoup, broda également à l'aiguille, sur un canevas, des sujets représentant la gloire de sa famille.

Ce ne fut donc que vers le neuvième siècle, au plus tôt, que la fabrication des tapis et autres tentures exécutées par le tissage commença à s'introduire en France. Jusque là, on avait brodé seulement à l'aiguille, et ce procédé subsista encore longtemps, concurremment avec le tissage; mais ce dernier ne tarda pas à l'emporter. Nous trouvons, en effet (Lebeuf, *Histoire d'Auxerre*, t. I, p. 173), que saint Angelme de Norwége, évêque d'Auxerre, mort en 840 ou environ, faisait faire un grand nombre de tapis pour le chœur de son église : *Tapetia etiam optima, ad sedilia basilicæ exornandæ, plurima contulit.* Nous voyons aussi, dans une ancienne chronique publiée par Martenne et Durand, éditeurs de l'*Amplissima Collectio* (t. V, col. 1106 et 1107), que vers l'an 985 il existait, à l'abbaye de Saint-Florent de Saumur, une vaste manufacture d'étoffes, et spécialement de Tapisseries, que les religieux tissaient eux-mêmes. Ce passage de l'*Amplissima Collectio* est vraiment curieux et mérite d'être traduit en entier. « Robert III, abbé. Du temps de ce révérend père, l'œuvre ou fabrique du cloître s'embellit de splendides travaux de peinture et de sculpture, accompagnés de légendes en vers. Ledit père, amateur passionné, rechercha et acquit une quantité considérable d'ornements inouïs, tels que grands *dosrerets* (ou dossiers, *dorsalia*) en laine, courtines, *factiers* (ou dais, *fasterdia*), tentures, tapis et autres ornements brodés de diverses images. Il fit faire, entre autres, deux tapisseries, d'une qualité et d'une ampleur admirables, représentant des éléphants, et ces pièces furent assemblées à l'aide d'une soie précieuse par des tapissiers à gages. Il ordonna aussi de tisser deux dorserets en laine. Or, pen-

dant qu'on fabriquait l'un de ces tapis, ledit abbé étant allé en France, le frère cellérier défendit aux tapissiers d'exécuter la trame avec le procédé accoutumé : « Eh bien ! dirent ceux-ci, en l'absence de notre bon seigneur, nous n'abandonnerons pas notre travail, mais puisque vous nous contrariez, nous ferons un ouvrage en sens contraire. » C'est ce qu'on peut vérifier aujourd'hui. Ils firent donc plusieurs tapis, aussi longs que larges, représentant des lions d'argent sur champ de gueules, avec une bordure blanche, semée d'animaux et d'oiseaux rouges. Cette pièce unique resta chez nous comme un modèle de ce genre d'ouvrage, jusqu'au temps de l'abbé Guillaume, et passa pour la plus remarquable des tapisseries du monastère. En effet, dans les grandes solennités, l'abbé faisait tendre le tapis aux éléphants, et l'un des prieurs, le tapis aux lions. L'abbé Robert donna aussi au monastère un tapis orné de roses, que l'on tend sur la muraille avec les autres ; il décora, en outre, trois chasubles garnies d'une large broderie d'or... »

Plus tard, au commencement du XIe siècle, l'abbé Mathieu accrut encore les richesses de l'abbaye en ce genre d'ornement (*Ampl. Coll.*, t. V, col. 1150 et 1151) : « Ce vénérable père fit aussi deux beaux dorserets qui se tendent dans le chœur aux principales solennités ; sur l'une de ces tapisseries sont représentés deux vieillards avec des harpes et des instruments de musique ; sur l'autre, l'Apocalypse de saint Jean, élégamment historié. Il fit encore exécuter plusieurs tentures, d'une merveilleuse beauté, ornées de sagittaires, de lions et autres animaux, qui, aux fêtes solennelles, étaient appendues dans la nef de l'église. »

Nous lisons dans les Miracles de saint Benoît, publiés par Dachery, que, le jour de Pâques de l'année 1095, l'église du monastère de Fleuri-sur-Loire fut ornée de tentures nombreuses (*tapetibus plurimis*); et dans la Vie de saint Gervais, abbé de Saint-Riquier, publiée par le même bénédictin, que ce saint fit exécuter, vers l'an 1060, des tapis très-remarquables pour l'église de son abbaye. Ces témoignages sont loin d'être les seuls qui prouvent qu'au onzième siècle l'usage de tendre des Tapisseries dans les églises, pour les décorer, jouissait d'une grande faveur, malgré le blâme dont il avait été frappé d'abord. En effet, nous savons, par un passage du recueil intitulé *Thesaurus Anecdotorum*, que le réglement de l'ordre de Cluny prohibait cet usage comme propre à donner seulement une vaine satisfaction aux regards (*pulchra tapetia variis coloribus depicta*, *hæc omnia non necessarius usus*, *sed oculorum concupiscentia requirit*). Aussi, les villes, comme les monastères, tenaient-elles à honneur d'avoir dans leur sein une manufacture de Tapisseries. Poitiers, dès 1025, en possédait une dont les produits étaient fort recherchés. Les tissus qu'elle exécutait offraient des portraits de rois, d'empereurs, et des sujets tirés de l'Écriture sainte. Telle était sa renommée, que les princes et les prêtres étrangers s'adressaient à elle pour satisfaire leur ostentation. Voici, à ce propos, une singulière correspondance qui eut lieu l'an 1025, entre Guillaume IV, comte de Poitou, et un évêque italien nommé Léon. Cet évêque écrit à Guillaume pour lui demander, entre autres présents, un tapis admirable : « Mitte mihi mulam mirabilem et frænum prætiosum et tapetum mirabile, pro quo te rogavi ante sex annos. Amen dico tibi, non perdes mercedem tuam, et quidquid volueris dabo tibi. » Guillaume lui fit la facétieuse réponse qui suit : « Mulam quam rogasti non possum ad præsens tibi mittere, quia non habeo talem qualem ad opus tuum vellem, nec reperitur in nostris partibus mula cornuta, vel quæ tres caudas habeat vel quinque pedes, vel alia hujus modi, ut congrue possis dicere mirabilem. Mittam vero tibi, quam citius potero, unam optimam ex melioribus quas resperire possim in nostrâ patriâ, cum fræno prætioso. Cœterum tapetum tibi possem mittere nisi fuissem oblitus quantæ longitudinis jamdudum requisisti. Rememora ergo, precor, quam longum et latum esse velis, et mittetur tibi, etc. »

Mais nos pères n'étaient pas seuls habiles dans cet art nouveau. Les peuples du Nord, selon Dudon, qui rédigea, au onzième siècle, la Chronique des ducs de Normandie, le pratiquaient avec une grande dextérité. Il vante surtout la supériorité des Anglais, laquelle était tellement reconnue, qu'on disait un *ouvrage anglais*, quand on voulait désigner quelque belle broderie ou quelque riche tapis. La chronique de Normandie nous atteste aussi que la duchesse Gonnor, épouse de Richard Ier, fit avec l'aide de ses brodeurs, des draps de toile, de soie et de broderie, ornés d'histoire et d'images représentant la vierge Marie et les saints, pour décorer l'église de Notre-Dame de Rouen.

Enfin l'Orient, qui de tout temps s'était distingué dans la confection des tapis, et où cet art n'avait jamais cessé d'être cultivé depuis l'époque la plus ancienne, l'Orient brille encore au Moyen Age par ses produits tissés en soie ou en laine, brochés d'argent et d'or. C'est lui qui fournissait en grande partie ces magnifiques étoffes chargées d'écussons ou d'animaux chimériques, qu'on appelait alors *scultatæ* ou *ocellatæ vestes ;* de même que, plus tard, il put seul fournir ces splendides tentures qu'on appela *tapis sarrazinois*. Anastase le Bibliothécaire, qui écrivait son ouvrage *De vitis Pontificum* bien avant le onzième siècle, entre à cet égard, en décrivant le mobilier des églises, dans des détails circonstanciés et curieux. Il parle aussi des Tapisseries à personnages, qui paraissent avoir précédé et amené la peinture. Dès le temps de Charlemagne, le pape Léon III (795) pour orner le maître-autel de l'église de la bienheureuse mère de Dieu à Rome, « fit un voile de pourpre dorée portant l'histoire de la Nativité et de Siméon, et au milieu, l'Annonciation de la Vierge ; » pour l'autel de l'église de Saint-Laurent, il « fit un voile de soie dorée portant l'histoire de la Passion de Notre-Seigneur et de la Résurrection ; » il plaça sur l'autel de Saint-Pierre « un voile de pourpre dorée, orné de pierres précieuses. On y voyait, d'un côté, l'histoire du Sauveur donnant à saint Pierre le pouvoir de lier et de délier ; de

l'autre, la Passion de saint Pierre et de saint Paul, d'une grandeur remarquable. » L'ouvrage d'Anastase est plein de descriptions analogues qui nous montrent les églises et les autels garnis de tapisseries ornées d'aigles, de vautours, de lions, ou représentant des sujets de l'Evangile et de la légende des saints. La plupart de ces tissus historiés provenaient de l'Orient ou de l'Égypte.

Au douzième et au treizième siècle, l'usage des Tapisseries devint encore plus général. Il passa, des églises et des monastères, dans les demeures particulières. Si, au milieu de la solitude du cloître, les moines, pour se créer une occupation, avaient tissé la laine et la soie, les châtelaines et leurs suivantes, au fond des manoirs, durant les longues veillées d'hiver qu'interrompait seulement la lecture de quelques œuvres de piété ou de chevalerie, brodèrent à l'aiguille les gestes glorieux de nos pères. Les hautes murailles de ces froides salles de pierres parlaient sans cesse au cœur et à l'imagination, lorsqu'elles étaient couvertes d'intéressantes histoires, de précieux renseignements ou de belliqueux souvenirs, qui en dissimulaient la nudité.

Un monument unique en ce genre, qui a été conservé jusqu'à nos jours malgré la fragilité de son tissu, c'est la fameuse Tapisserie de Bayeux, dite de la reine Mathilde, représentant la conquête de l'Angleterre par les Normands en 1066. Ce monument historique, qui a été l'objet de tant de dissertations contradictoires publiées depuis un siècle par les savants français et anglais, n'a peut-être pas l'origine et l'antiquité que la tradition lui donne ; mais si la reine Mathilde ou Mahaut de Flandres, épouse de Guillaume le Bâtard, ne l'a point brodé elle-même de ses mains, comme on le raconte, en mémoire de l'expédition victorieuse de son mari, il est certain que cette broderie a été exécutée au douzième siècle, et sans doute par des femmes anglaises, si renommées alors par leurs ouvrages à l'aiguille. *Angliæ nationis feminæ multum valent acu et auri textura*, dit un contemporain de Mathilde. Quoi qu'il en soit, on ne trouve aucun document qui fasse mention de cette curieuse Tapisserie, *opus anglicum*, avant un inventaire, dressé en 1476, des « joyaux, capses, reliquaires, ornements, parements » de la cathédrale de Bayeux, qui possédait aussi le manteau ducal de Guillaume de Normandie et celui de sa femme. Un article de cet inventaire est ainsi conçu : « Item. Une très longue et » estroite telle à broderies de ymaiges et escripteaulx » faisans représentation du Conquest d'Angleterre, laquelle est tendue environ la nef de l'église le jour et » par les octaves des Reliques. » On reconnaît à cette désignation, la Tapisserie connue sous le nom de *Toilette du duc Guillaume*, qui n'est autre qu'une pièce de toile brune, ayant 19 pouces de haut et 210 pieds 11 pouces de long, sur laquelle on a tracé à l'aiguille, avec de la laine de diverses couleurs, croisée et couchée, imitant les hachures du dessin, une suite de soixante-douze sujets, accompagnés de légendes en latin mélangé de saxon. Ces sujets comprennent à peu près toute l'histoire de la conquête de l'Angleterre par Guillaume le Bâtard, telle que la rapportent les chroniqueurs normands, et surtout Robert Wace, depuis l'ambassade d'Harold en Normandie jusqu'à sa mort après la bataille d'Hastings. La broderie offre, au premier aspect, un ensemble de figures d'animaux et de figures d'hommes grossièrement dessinées ; mais ces figures ont cependant du caractère, et le trait primitif, qu'on retrouve encore sous la broderie, ne manque pas d'une certaine habileté, même d'une sorte de correction qui rappelle beaucoup le style byzantin. Quant aux couleurs de la laine, le vert-bleuâtre, le cramoisi et le rose, elles ont si bien résisté à l'action du temps, qu'elles semblent n'avoir rien perdu de leur éclat. Les ornements de la double bordure, entre laquelle se déroule un drame composé de 530 figures, sont les mêmes que ceux des peintures des manuscrits au Moyen Age. Enfin, en l'absence de toute indication précise, on peut attribuer ce grand ouvrage à dame Leviet, brodeuse de la reine Mathilde, qui excellait dans son art et qui aura peint en laine les annales de la conquête de Guillaume, pour en faire don à la cathédrale de Bayeux. On croit que cette Tapisserie, que quelques antiquaires regardent comme ayant servi de courtines à une tente de guerre, n'a jamais été destinée qu'à *parer* le chœur de l'église où la reine Mathilde voulut être inhumée.

Le luxe prit en France, depuis cette époque, un immense accroissement. Les croisades, en mêlant les hommes de nos contrées à ceux de l'Orient, en leur faisant connaître les richesses de Constantinople et les merveilles du palais impérial de Blaquerne, exaltèrent leur imagination et agrandirent leurs besoins. Aussi, rapporta-t-on de l'Orient l'usage de tendre les appartements avec des peaux vernissées, gauffrées et dorées : c'était ordinairement du cuir de chèvre ou de mouton. On employa d'abord les peaux dans toute leur grandeur, par pièces inégales; mais, plus tard, le cuir fut préparé en carrés uniformes d'environ deux pieds de hauteur sur un peu moins de largeur. On réunissait ensuite ces fragments en les cousant, et ils formaient de belles et solides tentures capables de résister à l'humidité des donjons, beaucoup mieux que de fragiles tissus d'étoffe. Nos aïeux donnèrent à ces tentures de cuir, qui se fabriquèrent surtout à Venise et à Cordoue, le nom d'*or basané*, parce qu'elles étaient formées de basane dorée à plat ou gauffrée enc ouleur d'or.

Quant aux tissus de laine, les villes de la Flandre et de l'Angleterre en fournissaient la chrétienté : leur commerce avait pris alors une très-grande extension. Mathieu de Westminster nous donne plusieurs renseignements à ce sujet, et nous lisons dans le recueil des lois anglaises sous Edouard I[er], recueil connu sous le nom de *Fleta*, que le *devoir du chambrier est de veiller à ce que les chambres soient ornées de tapisseries*. (Ut cameræ tapetis et banqueriis ornentur. Lib. II, cap. VI, § 1.) Le chambrier avait droit de garder pour lui, comme immunité de sa charge, tous les anciens tapis ainsi que les siéges garnis de broderies. (*Permissum est quod camerarius ex antiquâ consuetudine*

habeat omnia vetera banqualia et tapetos. Cap. VII, § 5.)

Enfin les Tapisseries étaient tellement estimées et regardées comme choses de prix, qu'elles faisaient souvent l'objet des dispositions testamentaires d'un mourant. Nous tirons l'exemple suivant du *Formularium anglicanum* de Madox : « *Item*, unam aulam viridem, cum armis meis, et unam aulam *bleu* (*sic*), cum torellis, cum lecto ejusdem seltæ, etc. »

A cette époque, on employait des tapis, non-seulement pour décorer l'intérieur des maisons, mais pour s'asseoir dessus, à la manière des Orientaux. Cette particularité, que confirmeraient au besoin les miniatures des manuscrits du treizième siècle, se trouve mentionnée dans le *Lai de l'Espine*, par Marie de France :

Li rois s'assist por déporter
Sur un tapis devant le dais

Et dans le *Lai de Graelant* :

Dejoste li séir le fist
Sor un tapis....

Le sire de Joinville nous apprend également que saint Louis avait l'habitude de s'asseoir par terre sur un tapis, entouré de ses gens, et de rendre ainsi la justice : « Et fesoit estendre tapis pour nous séoir entour li. »

Enfin, au Moyen Age, on fit encore grand usage des Tapisseries dans la confection des tentes royales et seigneuriales de voyage, de guerre, de tournoi ou de chasse; seulement, ces Tapisseries prenaient des noms particuliers, suivant la place qui leur était attribuée. Celles qui formaient l'intérieur de la tente et servaient de tapis de pied, de table ou de lit, se nommaient *aucubes ;* celles qui recouvraient la charpente et les toiles extérieures de la tente, se nommaient *tref*, de *trifolium*, parce que la tente était dans l'origine composée de trois pièces d'étoffes triangulaires de différentes couleurs. Voici, au reste, la description d'une tente militaire, telle que nous la donne la *Chanson d'Aubueri de Bourgogne* :

Du tref sont large li giron.
Bestes sauvages i ot à grant fuison :
Li très fu riches ; nul meillor ne vit-on,
Vermaus et indes, et de mainte faison.
Sor le pomel ont assis le dragon,
Dont li oil luisent ansi que d'un charbon.
Pierres i ot qui sunt d'un grand renon ;
Par nuit oscure tout cler i véoit-on
Plus d'une archie entor et environ.
La mer i fu pourtraicte e li poisson,
Et tuit li oir de France le roion,
Dès Cloevis qui tant fu loiaus hom.
Seoir i puent bien quatre cent baron.

Cette description est complète, et il est évident que le trouvère décrit un tableau qu'il avait eu sous les yeux. D'ailleurs, les tentes de Charles le Téméraire, prises à Morat, à Granson, et au siége de Nancy, sont encore là pour appuyer le témoignage du vieux romancier.

Les quatorzième et quinzième siècles nous fournissent une multitude de documents sur le fréquent emploi des Tapisseries. Non-seulement elles servaient pour tendre les appartements et en faire disparaître la nudité, mais on les déployait surtout dans les occasions solennelles, par exemple aux entrées des princes, pour donner une physionomie joyeuse aux villes et aux places publiques. Les salles de festin furent décorées de magnifiques tentures qui rehaussaient encore l'éclat des bizarres *entremets* (intermèdes) qu'on jouait pendant les repas. (Voy Olivier de la Marche.) Les tournois virent briller autour de leurs lices et se dérouler, du haut de leurs galeries jusque dans l'arène, les exploits des Neuf Preux, témoin la miniature qui, dans le beau Froissard de la Bibliothèque nationale, représente les joutes célébrées à l'occasion des noces d'Isabeau de Bavière. Enfin le caparaçon, ce vêtement d'honneur des coursiers, inconnu aux siècles précédents, étala, aux yeux de la foule émerveillée, les plus brillantes étoffes et de riches housses *ymagées*.

Un usage même, assez général pendant plus de deux siècles, fut que les Tapisseries portassent les amoiries des seigneurs à qui elles appartenaient, ou qui les avaient fait confectionner. Celles de Berne, de la Chaise-Dieu et de Beauvais, que nous avons reproduites dans notre grand ouvrage : *les Anciennes Tapisseries historiées*, en offrent de curieux exemples. Dans d'autres Tapisseries, au contraire, les personnages représentés portent leurs écussons et couleurs héraldiques sur leurs habits, comme c'était la mode à cette époque dans toutes les maisons nobles de l'Europe. On peut signaler, parmi les Tapisseries les plus singulières en ce genre, celle du Sacre de Charles VI, publiée par Montfaucon dans ses *Monuments de la Monarchie françoise*, ainsi que deux autres tentures historiées par Le Laboureur, dans son ouvrage intitulé : *Tableaux généalogiques, ou les seize quartiers de nos anciens rois*, etc.

Ces deux dernières Tapisseries, que Le Laboureur a fait graver d'après deux miniatures du Terrier ou livre manuscrit des hommages du comte de Clermont en Beauvoisis, représentaient, la première, Charles V sur son trône, entouré des ducs d'Orléans, d'Anjou, etc., ayant devant lui le duc de Bourbon, Louis II, fléchissant le genou ; la seconde, une entrevue de la reine Jeanne de Bourbon avec la duchesse sa mère, dans une forêt, au milieu d'une chasse.

Au quatorzième siècle, les manufactures de Flandres, déjà renommées vers le douzième, prirent un très-grand développement, et au quinzième, elles parvinrent, simultanément avec la maison de Bourgogne, à leur apogée de prospérité. Le succès qu'obtinrent notamment les Tapisseries d'Arras fut si éclatant, la faveur dont elles jouissaient fut si universelle, qu'on désigna les plus belles tentures sous le nom de *tapiz d'Arras*, bien que la plupart ne vinssent pas de cette ville. La célébrité des

tissus d'Arras passa dès lors à l'étranger, et les Italiens disent encore *Arrazi*, pour désigner de belles Tapisseries.

Les tentures d'Arras, ainsi que celles des autres fabriques de France, furent généralement exécutées en laine; il y en eut pourtant en chanvre et en coton (Olivier de Serres, *Théâtre d'Agriculture*, liv. VIII, ch. Lumières, meubles, etc.) ; mais on n'en fit aucune en soie ou en fil d'or. La fabrication des tapis de cette espèce, après avoir été particulière à l'Orient, se concentra surtout à Florence et à Venise, et nous savons, d'après les dictions du Moyen Age, que les plus habiles *tireurs d'or* (fabricants de fils ou filigranes d'or) étaient établis à Gênes.

Quant aux *ymaiges* que reproduisaient les Tapisseries, elles étaient très-variées. Nous avons vu que ces monuments retraçaient parfois les scènes de l'Histoire ancienne, sacrée ou profane, les *gestes* fabuleux des héros, les faits historiques modernes ; mais là ne s'arrêtait pas l'imagination des peintres-tapissiers. Souvent les tentures du quatorzième siècle offraient des chasses, des animaux bizarres, ou encore des tableaux empruntés aux occupations qu'amènent les diverses saisons de l'année. Nous lisons, par exemple, dans l'inventaire du mobilier de l'évêque de Langres, fait en 1395 (Ms. de la Bibl. nationale), que ce prélat laissa, en mourant, une Tapisserie de chambre, ou, comme on disait alors, *une chambre de tapisserie*, *perse* ou bleue, sur laquelle on voyait un cerf lié à un arbre : « Primò in camerâ altâ domini, invenerunt unam cameram persam, brodatam de divisione unius cervi ligati ad unam arborem, munitam cœlo duobus dosseriis. »

Quelquefois aussi, ces tentures traduisaient en laine les grands poëmes chevaleresques et les charmants fabliaux sortis de l'imagination de nos pères. J'en donnerai pour preuve quelques extraits d'un manuscrit de la Bibl. nationale, nº 8356, intitulé : *C'est l'inventaire général du roy Charles le Quint*, *de tous les joyaulx qu'il avoit*, *au jour qu'il fut commencé* (le 21 janvier 1379), *tant d'or comme d'argent..... et avecque ce*, *de toutes les chapelles*, *chambres de broderie et tapisserie dudit seigneur*, etc., comme *tappis à ymaiges*, ainsi que dit le texte. L'inventaire de Charles V signale, entre autres monuments qui ne sont point parvenus jusqu'à nous : « Le grant tappiz de « la Passion Nostre-Seigneur ; *item,* le grant tappiz de la « vie saint Denis; *item*, le grant tappiz de la vie saint « Theseus; *item*, le grant tappiz que Philippe Gillier « donna ; *item*, le grant tappiz du saint Grael (*sic*); « *item*, le tappiz de Fleurence de Romme ; *item,* le grant « tappiz d'Amis et Amile ; *item*, le grant tappiz de Bonté « et Beaulté ; *item,* le tappiz des Sept péchés mortelz ; « *item*, les deux tappiz des Neufs Preux ; *item*, les deux « tappiz à Dames qui chassent et volent ; *item,* les deux « tappiz de Godeffroy de Bilhon ; *item*, le tappiz d'Ivi- « nail et de la Royne d'Irlande ; *item*, les deux tappiz à « Hommes sauvaiges; *item*, le tappiz aux Trippes ; *item*, le « tappiz de messire Yvain ; *item,* ung tapiz de chapelle « blanc, et a ou mylieu ung compas où il y a une roze, « armoyé de France et de Dauphiné, tenant troys aulnes « de long, autant de lé ; *item*, ung grant beau tappiz « que le roy a acheté, qui est à ouvraige d'or, ystorié des « Sept sciences et de saint Augustin ; *item*, le tappiz des « Sept sciences, qui fut à la royne Jeanne d'Evreux ; *item*, « le tappiz de Judic ; *item*, ung aultre tappiz ront, à « ymaiges de dames, et une autour aux armes de France « et de Bourgogne; *item*, un grand drap, de l'euvre « d'Arras, ystorié des faiz et batailles de Judas Machabeus « d'Anthiogus, et contient, de l'ung des pignons de la « gallerie de *Beaulté* jusques après le pignon de l'autre « bout d'icelle, et est du haut de ladicte gallerie ; *item*, en « l'autre pignon, est un petit drap ystorié de la bataille du « duc d'Aquitaine et de Florence ; *item*, unze tappiz à « fleurs de lys, que grans que petiz, à l'euvre de Damas; « *item*, ung autre tappiz à ouvraige, où sont les douze moys « de l'an ; *item*, ung autre tappiz à ymaiges, où sont les « sept ars et au-dessoubz l'estat des âges des genz ; *item*, « ung autre tappiz à ymaiges de l'ystoire du duc d'Acqui- « taine ; *item*, ung autre petit tappiz à ymaiges de la Fon- « taine de Jouvent; *item*, ung grant tappiz et ung banquier « vermeil, semez de fleurs de lys azurées, lesquels fleurs « de lys sont semées d'autres petites fleurs de lys jaunes, « et ou mylieu a ung lyon, et aux quatre quings, bestes « qui tiennent bannières ; *item*, ung grant tappiz de Girard « de Nevers. »

Outre ces tapis *à ymaiges*, Charles V avait encore des *Tapisseries d'armoirie*, la plupart *armoyées de France et de Behaigne* (Bohême), et faites, quelques-unes au moins, *du fil d'Arras*. On distinguait aussi *ung tappiz sur champ vermeil*, *ouvré à une tour à daims et à biches*, *pour mectre sur le bateau du Roy*. Il y avait aussi les *tappiz velus*, qui n'étaient pas en moins grande quantité, et parmi lesquels il y en avait *ung donné au roy par Gilles Mallet*, *à la sainte Agnès* LXXIX ; vingt-sept tapis de diverses longueurs et *morsons* (*sic*), *achetez par le roy depuis que Moynet fut premièrement chargié de la Tapisserie*, etc. On distinguait encore, sous le nom de *salles d'Angleterre*, probablement parce qu'elles venaient de ce pays, des tapis formés de pièces de drap, avec lesquels on tendait, en certaines occasions, les appartements. Une de ces salles d'Angleterre était *ynde à arbres et à hommes sauvaiges;* une autre, *à bestes sauvaiges et à chasteaulx;* une troisième, *vermeille brodée d'azur*, avec bordure *à vignettes*, et l'intérieur, *de lyons*, *de aigles*, *de liépars*.

Le même roi possédait, en son château de Melun, beaucoup de *soieries et tappiz*, dont l'un représentait la Passion de Jésus-Christ ; l'autre, la vie de Notre-Dame. On les appelait *tappiz de Savoisy*, probablement parce qu'ils avaient appartenu à un seigneur de ce nom. Le Louvre renfermait également, en ce genre, bien des richesses. On y voyait, entre autres, « une très-belle chambre verte, ouvrée de soye, d'ouvrage de tapisserie sur champ vert semé de feuilles de plusieurs feuillages, à cinq euvre par manière de maçonnerie, dont en celuy du mylieu a ung lyon que

deux roynes couronnent, et oultres, au mylieu de ladicte maçonnerie, a une fontaine où il y a signes qui se baillent. »

Les hôtels et châteaux des princes et des seigneurs, à cette époque, n'étaient pas moins riches en Tapisseries, que les palais du roi. On trouve, dans le *Catalogue analytique des Archives de Joursanvault*, une foule de pièces relatives aux tapis appartenant au duc d'Orléans, frère de Charles VI. Parmi ces tapis, nous citerons seulement celui de l'*ystoire de Théseus et de l'Aigle-d'Or* (1391), acheté de Colin Bataille au prix de 1,200 livres; celui de la Fontaine de Jouvence; celui du duc d'Aquitaine; celui de l'*ystoire du Credo* « à douze prophètes et à douze apostres » ; celui du Couronnement de Notre-Dame; celui de l'*ystoire de Carlemaine*, tapis sarrazinois à or, vendu au duc de Touraine pour l'hôtel de Beauté, par Jehan de Croizette, demeurant à Arras; de l'*ystoire de Dieudonné*, tapis de haute-lisse, acheté d'Alain Dyonis, marchand parisien, et d'Aleran de la Mer, marchand génois; celui de l'*Arbre de Vie*, « ou quel a un crucifix et plusieurs prophètes, et au-dessous du Paradis terrestre, Nostre-Dame, Saint-Jehan; » ceux des *ystoires de Pantasilée*, *de Beuve de Hanstonne*, *et des Enfants de Regnault de Montauban*, exécutés par Nicolas Bataille; et enfin, trois tapis, de fin fil d'Arras, ouvrés à or de Chypre et historiés.

Il existe aussi quelques pièces du même genre, qui nous font connaître les Tapisseries que renfermait le trésor de certaines églises. Un inventaire de l'église du Saint-Sépulcre, à Paris, dressé en 1379 (Bibl. nation., n° 488 du suppl. franç.), nous fournit des renseignements curieux : « *Item*, un tappiz grant, où est la gezaine Notre-Dame et les III Roys de Coulongne, et souloit estre devant le Volt de Lucques (la sainte-face) : est fourré de grosse toile blanche. *Item*, un autre thappiz de laine, ystoire comment Nostre Seigneur presche aux Juifs en son enfance. *Item*, un thapis à ymaige, où est la remembrance de Nostre Seigneur comment il va à l'escolle : et le donna Guy de Turt. *Item*, un thapis de veulu d'outremer, à metre par terre devant le grant autel aus grans festes. *Item*, un thapis de laine vermeil aus armes de France et de Bourgoigne. *Item*, un thapis à fleurs de lis, dont le champ est vert, et est l'Annunciation et le Couronnement Nostre-Dame. *Item*, un autre thapis, dont le champ est rouge, et à ymaige de Notre-Dame et des III Roys de Couloigne. *Item*, un autre thapis losengé, à lyons et à lycornes, en mantelles de manteaux armoiez des armes de Castille et d'Alençon. *Item*, un thapiz de laine de tapisserie de la Passion et Résurrection Nostre-Seigneur : lequel Guillaume Coignart a donné. *Item*, un autre thapis de laine de tapisserie de l'ystoire comme Nostre-Seigneur entra en Jhérusalen, et de l'Invention de la vraye Croix… »

Enfin, différentes quittances, provenant des Archives de Joursanvault, du Cabinet des Chartes de la Bibliothèque nationale et des Archives du royaume, nous apprennent quelle était la valeur des Tapisseries historiées, au XIVe siècle. En 1348, Amaury de Goire, tapissier, reçoit du duc de Normandie et de Guyenne 492 livres 3 sous 9 deniers, pour « ung drap de laine, ou quel estoit compris le viez et nouvel Testament. » En 1368, Huchon Barthelemi, changeur, reçoit 900 fr. d'or pour « ung tapiz ouvré, ou quel estoit la queste du saint Graal. »

Le XVe siècle nous offre un grand nombre de documents de cette espèce, à défaut des monuments eux-mêmes qui ont péri la plupart. Il faut signaler surtout un manuscrit entier de la Bibliothèque nationale (n° 7406) intitulé *Déclaration de trois pièces de Tapisseries que quelqu'ung veit longtemps à Vienne*. Cette *Déclaration* ou description est adressée au duc de Bourgogne, Charles le Téméraire, et l'une des trois pièces, dont le sujet s'y trouve raconté en détail, n'est autre que la Tapisserie de Nancy, qui existe encore aujourd'hui. Ce manuscrit est une preuve irréfragable en faveur de la tradition qui veut que la Tapisserie de Nancy ait été conquise au siége de cette ville sur Charles le Téméraire, dont elle formait la tente. Ce ne sont pas les seules Tapisseries qui nous restent du XVe siècle. La plus grande partie de celles que nous avons publiées dans les *Anciennes Tapisseries historiées*, remonte à cette époque, et nous eussions pu en donner beaucoup d'autres, telles que celles de l'église de Saint-Pierre-de-Nantilly, à Saumur, représentant une chevauchée; celle du château des Aygalades, représentant le mariage d'Anne de Bretagne avec Charles VIII, et appartenant à M. le comte de Castellane; celle du château de Périers, représentant l'histoire de Gombault et Macé, dont parle Molière dans l'*Avare*, etc.

Parmi les Tapisseries du XVe siècle qui ont été détruites, mais dont le souvenir nous est resté, il faut citer : 1° celles du cardinal de Clugny, que Paillot, historiographe du duché de Bourgogne, rappelle, à l'article des Damas, seigneurs de Cormaillon et du Fain, dans son livre *De la science des Armoiries*; ces Tapisseries, qui décorèrent jusqu'en 1791 plusieurs pièces du château du marquis de Clugny, à Thenissey en Bourgogne, ayant été portées alors au château du Jour, près Bagneux-les-Juifs, y furent saisies et vendues à l'encan, en 1793 : elles étaient chargées non-seulement des armes de la maison du cardinal, mais encore de toutes les armes des maisons qui lui étaient alliées; — 2° les diverses Tapisseries, données, de 1455 à 1480, à l'église de Cluny, par Jean III de Bourbon, 42e évêque de cette abbaye : elles représentaient en fils de soie et de laine la passion de Jésus-Christ; — 3° les Tapisseries, données à l'église d'Auxerre par Jean Baillet, évêque de cette ville, de 1477 à 1513; — 4° les quarante tentures, offertes par Vital Charles qui fonda l'hôpital Saint-André en 1390, à la cathédrale de Bordeaux; — 5° celle de l'église Saint-Wulfran, d'Abbeville, représentant d'un côté la vie de saint Wulfran, et de l'autre, la vie de saint Nicolas; — 6° celle de Beaune, donnée vers 1460 à l'Hôtel-Dieu de cette ville par Guigone de Salins, etc.

Le XVIe siècle, qui fut pour tous les arts une époque de perfectionnement et de progrès, communiqua une nouvelle impulsion à l'art des Tapisseries. François Ier, en fondant les manufactures de Fontainebleau, où l'on mé-

langea avec tant d'habileté les fils d'or et d'argent (voy. les Tapisseries qui sont au Louvre), introduisit chez nous un luxe nouveau dans la confection des tentures, et ce fut à dater de la Renaissance, qu'on se mit à tisser des tapis d'une seule pièce, au lieu de les composer, comme antérieurement, de pièces de rapport.

Nous savons, en outre, que François Ier fit venir d'Italie le Primatice, et lui commanda les dessins de plusieurs Tapisseries de haute-lisse qui furent exécutées dans la manufacture de Fontainebleau, placée par lui sous la direction de Babou de la Bourdaisière, surintendant des bâtiments royaux. Il ne borna point là sa sollicitude pour cette branche des beaux-arts, si intéressante à tant de titres et si digne de ses encouragements. Ayant mandé des ouvriers flamands auxquels il fit exécuter de nombreuses tentures, il les payait généreusement pour ee travail, et leur fournissait la soie, la laine et les autres matières ouvrables. Mais, bien que ce prince encourageât les artistes italiens et les ouvriers des Pays-Bas, il ne négligeait pas, pour cela, ceux de sa bonne ville de Paris. Nous en trouvons la preuve dans une quittance des sieurs Miolard et Pasquier, tapissiers, qui déclarent avoir reçu la somme de 410 livres tournois « pour commencer l'achapt des estouffes et autres choses nécessaires pour besogner en une Tapisserie de soye que ledit seigneur leur a ordonné faire pour son sacre, suivant les patrons qne ledit seigneur a fait dresser à ceste fin. En laquelle Tapisserie seront figurés une Léda avec certaines nymphes et satyres, etc. » (Voy. à la Bibliothèque nationale, collect. Fontanieu, portefeuille 216-217.)

Après François Ier, Henri II conserva d'abord l'établissement de Fontainebleau, et bientôt il fit plus, en créant, à la prière des administrateurs de l'hôpital de la Trinité, une fabrique de Tapisseries dans laquelle furent employés les enfants de la Trinité. Peu à peu, on accorda tant de priviléges à cette fondation nouvelle, que l'ordre public fut plusieurs fois violemment troublé par suite de la jalousie qu'ils excitèrent chez les maîtres et ouvriers tapissiers, dont la corporation, nombreuse et ancienne, avait encore beaucoup d'autorité et de prépondérance, quoiqu'elle se fût séparée depuis longtemps de celle des merciers, qui regardaient les tapissiers « comme des artisans. » La fabrique de l'hôpital de la Trinité continua toutefois à prospérer sous Henri III, et Sauval (*Hist. de Paris*, liv. IX) nous apprend que, sous le règne suivant, elle était arrivée à son plus haut point de prospérité. Son succès offre même cette particularité, qu'en 1494, Dubourg y exécutant, d'après les dessins de Lerembert (aujourd'hui au Cabinet des Estampes de la Bibliothèque nationale), les Tapisseries de Saint-Merri, dont les derniers fragments n'ont disparu que de nos jours, Henri IV, excité par tout le bruit qu'on en faisait, voulut les voir, et les ayant trouvées d'une grande perfection, résolut de rétablir à Paris les manufactures *que le désordre des règnes précédents avait abolies*, dit Sauval. C'est pourquoi, en 1597, il établit Laurent, célèbre tapissier d'alors, dans la maison professe des jésuites, où personne ne demeurait depuis le procès de Jean Chastel, en lui donnant un écu par jour et 100 francs de gages par an, tandis que ses quatre *apprentifs* ne touchaient que dix sous de pension quotidienne, et ses *compagnons*, vingt-cinq, trente et même quarante sous, selon leur savoir-faire. Plus tard, Dubourg devint l'associé de Laurent, et on les logea tous deux dans les galeries du Louvre. Henri IV fit venir également d'Italie, à l'exemple de François Ier, d'excellents ouvriers en or et en soie, qu'il logea rue de la Tisseranderie, dans un hôtel nommé la Maque, où ils fabriquaient surtout des tentures d'or et d'argent frisé.

Parmi les Tapisseries remarquables du XVIe siècle, aujourd'hui perdues, il faut mentionner le fameux Plan de Paris, représentant cette ville sous Henri II, dont la dernière exposition publique remonte à 1788; la Tapisserie de Coutances, donnée à la cathédrale de cette ville par l'évêque Geoffroy Herbert ; une fort belle Tapisserie, qui ornait encore il y a quelques années l'église de Mantes, etc. En revanche, depuis la publication de nos *Anciennes Tapisseries historiées*, on nous a signalé l'existence de sept belles tentures, dont quelques-unes portent la date de 1527, et qui appartiennent à l'église de Saint-Maurice de Chinon; d'une Tapisserie, représentant le siége de Salins, qui est à Dôle ; de plusieurs autres, données jadis à la cathédrale de Clermont par l'évêque Jacques d'Amboise ; d'une Tapisserie, avec le portrait du donateur et de sa femme, appartenant à la cathédrale de Châlons, etc.

Postérieurement au XVIe siècle et à mesure que l'on avance vers le XIXe, les Tapisseries, bien que plus parfaites sous le rapport du tissage, bien que plus régulières comme dessin, comme entente des couleurs et de la perspective, perdent malheureusement la naïveté du bon vieux temps et tout l'intérêt qui s'attachait, dans les anciens *tappiz*, aux costumes, aux usages, aux meubles du Moyen Age. On ne voit plus, dans les splendides travaux en soie et en laine de la Savonnerie, des Gobelins, de Beauvais, etc., ces beaux philactères gothiques, tracés sur les bordures, inscrits sur les habits des personnages ou descendant de leur bouche en longs rouleaux, pour commenter ou expliquer le sujet. La Renaissance, détournée de sa voie, au lieu de suivre ses hardies et ingénieuses fantaisies, va se perdre dans une fade imitation de la forme grecque et romaine. L'école de Lebrun s'empare des Tapisseries : on donne, aux personnages qu'on y représente, des vêtements qui ne sont d'aucune époque, des physionomies qui, au lieu de chercher à être vraies comme au XIVe et au XVe siècle, cherchent avant tout à être belles, souvent sans y réussir. Enfin, là comme en littérature, l'idéal succède au naturel, et la convention prend la place de l'inspiration et de la spontanéité.

ACHILLE JUBINAL,
De la Société nationale des Antiquaires de France.

PEINTURE MURALE.



Trop souvent dans le langage de la conversation, trop souvent même dans les écrits des auteurs sérieux, le mot *fresque* est synonyme de Peinture murale. Cette confusion de mots a fait tomber parfois dans les erreurs les plus graves. L'étymologie même du mot *fresque* est la meilleure définition de la chose : les Italiens appellent peintures *à fresco ou in fresco*, *à frais ou sur le frais*, les peintures exécutées sur un enduit encore humide, que la couleur pénètre à une certaine profondeur, Les anciens auteurs français, tels que Félibien et Bernard Dupuy des Grez, conservant la différence qui existe entre l'italien *fresco* et le français *frais*, écrivaient *fraisque* ; aujourd'hui l'orthographe italienne a prévalu, et, pour nous, ce mot a maintenant plus de rapport avec son étymologie qu'avec sa signification réelle.

La durée de la Peinture à fresque dépend de la qualité de l'enduit et de la nature des couleurs employées. Les premières conditions pour que l'enduit soit solide sont la bonne construction du mur même sur lequel il est appliqué, et sa dispositon à le recevoir. Les matériaux étant différents suivant les pays, il faut faire en sorte que ceux de ces matériaux qui, par eux-mêmes, seraient moins propres à recevoir l'enduit, le deviennent par les préparations qu'on leur fait subir. La brique n'a besoin d'aucun secours pour se lier à l'enduit aussi parfaitement qu'on peut le désirer ; aussi, est-elle toujours préférable dans la composition d'un mur destiné à être peint à fresque. Si on emploie des pierres raboteuses et poreuses, leurs aspérités peuvent suffire pour retenir l'enduit ; mais si la muraille est formée de pierres de taille, il faut en rendre la surface inégale en y faisant des trous et en y plantant des clous et des chevilles.

L'enduit est généralement double : le premier, qui touche la pierre, doit être fait de gros sable de rivière et de chaux ; quelquefois, au lieu de sable, on emploie la brique écrasée ; il doit être bien dressé, mais raboteux, afin de pouvoir adhérer fortement à la seconde couche qu'il doit recevoir lorsqu'il est parfaitement séché. Celle-ci, sur laquelle le peintre aura à opérer, et que les Italiens nomment *intonaco*, est formée de chaux et de sable fin de rivière, d'un grain bien égal ; elle doit être parfaitement unie. Il est très-rare que cet enduit bien fait se détache de la muraille ; il devient bientôt d'une dureté égale à celle de la pierre, et est bien préférable au plâtre, qui finit toujours par se lézarder et tomber en morceaux.

Le choix de la chaux n'est pas indifférent ; il est surtout très-important qu'elle soit complétement éteinte et depuis longtemps, un an si la chaux est forte, six mois au moins si elle est douce. Il est aussi certaines pierres qui produisent une chaux dont l'emploi pourrait être funeste, et tous les artistes n'auraient pas, comme Michel-Ange, le bonheur de voir évanouir leurs craintes. Buonarotti travaillait à la chapelle Sixtine ; déjà fort avancé, il s'aperçut qu'en quelques endroits, surtout du côté du nord, la fresque contractait un peu de moisissure. L'architecte Julien da San-Gallo, qu'il consulta, lui apprit que cet accident avait pour cause la nature de la chaux de Rome, qui, faite avec le travertin, séchait lentement et produisait cet

effet, tant qu'il restait quelque humidité, mais que le mal disparaîtrait bientôt; prédiction qui ne tarda pas à se réaliser.

La fresque n'admet aucune des couleurs que la chaux peut altérer, telles que le blanc de plomb, le minium, l'orpin, toutes les laques, le noir d'ivoire, le vert-de-gris, et, en général, tous les verts, excepté ceux que fournissent les terres naturellement colorées, tels que le vert de Vérone. On doit éviter, et surtout au grand air, l'emploi du cinabre et du jaune de Naples. En général, il n'y a que les terres colorées et les couleurs qui ont passé par le feu qui puissent être employées avec succès; il en est de même des pierres et des marbres pilés. Les couleurs les plus usitées sont donc : le blanc de chaux, le vitriol-brûlé, qui donne une sorte de laque assez foncée; la terre rouge, la terre d'ombre, les ocres, les noirs de Venise, de Rome et de charbon, enfin, l'outremer naturel. Ces couleurs sont détrempées à l'eau pure au moment même de leur emploi. Il est important d'en préparer une quantité suffisante; car il serait souvent difficile de retrouver exatement le ton dont on viendrait à manquer. L'artiste ne doit pas les épargner, car de leur empâtement dépend en grande partie la solidité de la fresque; en effet, plus la couleur est déposée abondamment sur l'enduit, plus elle y pénètre et s'y incorpore.

N'ayant à sa disposition qu'un nombre limité de couleurs, la fresque ne peut, comme la peinture à l'huile, aspirer à rendre les nuances infinies de la nature; l'essence même des couleurs qu'elle emploie, la manière rapide dont elles doivent être appliquées, sans pouvoir être fondues l'une dans l'autre, l'exclusion des couleurs végétales, les plus tendres de toutes, donnent à la fresque un coloris dur, criard, heurté, qu'il est bien difficile d'éviter entièrement, et auquel le vulgaire ne parvient que difficilement à s'habituer. Le coloris de la fresque s'est cependant amélioré par le perfectionnement des procédés; et quelque admirables que soient les *Stanze*, les plus beaux ouvrages de Raphaël en ce genre, elles sont bien loin, pour la couleur, de la Galerie Farnèse, peinte par les Carrache, dans le siècle suivant.

L'exécution de la fresque présente d'immenses difficultés. Il faut que l'artiste se garde bien d'oublier que toutes les couleurs, à l'exception du rouge-violet, des noirs et de l'ocre-brûlé, s'éclaircissent à mesure que l'humidité disparaît, et que son coloris doit être outré pour arriver au ton convenable après sa complète dessiccation. Il peut faire d'avance l'essai de ses teintes sur des briques neuves, qui absorbent rapidement toute l'humidité.

Comme les couleurs sont de suite absorbées, on ne peut ni corriger ni effacer; il faut, en outre, que le peintre couvre dans sa journée toute la superficie que le matin on a fait revêtir de l'enduit par le maçon. Cet enduit ne peut donc être placé qu'au fur et à mesure, et en commençant par le haut, sous peine de détruire ce qui serait déjà fait au-dessous. Cette opération demande beaucoup d'adresse et de promptitude; l'ouvrier doit avoir soin de polir l'enduit en plaçant une feuille de papier entre la truelle et le mortier, et en enlevant à la pointe les grains de sable qui pourraient faire saillie. On ne doit commencer à peindre que quand l'enduit a acquis assez de dureté pour résister au doigt; s'il était encore mou, les couleurs s'étendraient comme sur un papier non collé, et il serait impossible d'obtenir des contours nets et purs.

La composition ne peut être tracée d'avance sur le mur inégal; il a donc fallu qu'elle pût être arrêtée et dessinée à la grandeur de l'exécution, et, en même temps, que chacune de ces parties pût être transportée sur la muraille au fur et à mesure du travail. Telle est la destination de ces vastes dessins appelés *cartons*, nom tiré de l'italien *cartone*, augmentatif de *carta*, papier, et qui, par conséquent, signifie grand papier, et non ce que, dans le langage ordinaire, nous désignons par le mot *carton*. Quelquefois cependant, ces dessins sont réellement en carton, et chaque figure est découpée pour pouvoir être posée séparément sur l'enduit frais, et en suivre le contours avec une pointe de fer, un style qui les trace légèrement. Le plus souvent, les cartons, composés de quelques feuilles de papier collées les unes sur les autres, sont une reproduction complète du tableau, qu'on transporte par parties à l'aide de *poncis*. Les cartons sont à la fresque ce que les modèles en terre sont à la sculpture.

Quelquefois, pour éviter de s'égarer dans le choix des couleurs, les artistes coloriaient d'avance les cartons mêmes : tels sont les fameux cartons de Raphaël, passés en Angleterre et connus sous le nom de *cartons d'Hamptoncourt*. Le plus souvent, ils se contentaient d'avoir sous les yeux une simple esquisse peinte.

Trop souvent, malgré tous ces soins préalables, les artistes se trouvent forcés d'employer quelques retouches; elles sont de deux sortes. Lorsqu'une teinte qui vient d'être appliquée est reconnue trop faible, il faut attendre, pour la renforcer par une seconde, que la première soit un peu séchée et ait pénétré l'enduit. Si la correction n'est reconnue nécessaire que lorsque toute humidité a disparu, on est forcé d'avoir recours aux retouches à sec, le plus grand défaut matériel d'une peinture à fresque, défaut condamné sévèrement par Vasari. Lorsque absolument il est impossible de l'éviter, il faut au moins bien se garder des teintes plates, et n'employer que des hachures, travail qui, comme j'aurai occasion de le dire plus tard, fut toujours adopté dans l'antiquité. Si l'impatience de Jules II l'eût permis, Michel-Ange eût introduit des retouches à sec dans ses peintures de la chapelle Sixtine, et ses prédécesseurs, Luca Signorelli, Cosimo Rosselli et Pérugin, dans l'exécution des fresques du bas-côté de cette chapelle, ne s'en seraient pas fait faute. Quoi qu'il en soit de ces grands exemples, les retouches à sec doivent toujours être regardées comme une ressource, et non pas comme un moyen d'exécution.

Après avoir passé rapidement en revue les procédés de la fresque, arrivons maintenant au sujet principal de ce chapitre, à l'histoire de l'origine et des progrès de cet art.

Pendant bien longtemps la fresque a été proclamée la plus ancienne des peintures. *Era dagli antichi molto*

usato il fresco, disait Vasari; *ed i vecchj moderni anchora l'hanno poi seguitato*; et, au commencement de ce siècle, Millin, dans son *Dictionnaire des Beaux-Arts*, écrivait que les grandes peintures du Pœcile d'Athènes et du Lesché de Delphes, par Paninus et Polygnote, dont parle Pausanias, étaient exécutées par ce procédé. Selon cet antiquaire, il en était de même des peintures laissées en si grand nombre par les Égyptiens dans leurs temples et leurs hypogées. « C'était, dit-il, ce que les Romains appelaient *in udo pariete pingere*; ils disaient *in cretulâ pingere*, pour désigner la détrempe sur un fond sec. »

Jusqu'à nos jours encore, plus d'un antiquaire s'est obstiné à voir des fresques dans les peintures d'Herculanum et de Pompéi; voici pourtant ce que disait déjà Winckelmann, à ce sujet, à la fin du siècle dernier : « Il est encore à remarquer que la plupart de ces tableaux n'ont pas été peints sur de la chaux humide, mais sur un champ sec; ce qui est très-visible à quelques figures qui se sont enlevées par écailles, de manière qu'on voit distinctement le fond sur lequel elles portaient. »

Se fondant sur ce passage de Pline : *Nulla gloria nisi eorum qui tabulas pinxerunt*, M. Raoul Rochette, dans ses cours, ainsi que dans un long mémoire publié en 1833 par le *Journal des savants*, et destiné à réfuter le savant travail de M. Hittorff sur l'architecture polychrôme des anciens, inséré dans les *Annales de l'Institut archéologique*, t. II, M. Raoul Rochette, dis-je, a cru pouvoir affirmer que les artistes ne peignirent jamais sur mur, et que tous leurs ouvrages étaient exécutés sur des tables de bois, *pinakes*. Je ne doute nullement que les maîtres les plus illustres n'aient peint des tableaux portatifs; car Pline parle d'un nombre infini de peintures grecques apportées à Rome; mais dire que les peintres d'un talent secondaire peignaient seuls sur murs, mais affirmer surtout que les immenses peintures du Lesché et du Pœcile étaient exécutées sur des tables de bois, ce sont des conjectures qui auraient, ce me semble, besoin de preuves plus concluantes que celles apportées par l'illustre antiquaire, avec lequel je regrette vivement de ne pouvoir cette fois me trouver d'accord, malgré tout mon respect pour sa profonde érudition. Il me paraît certain que d'anciens peintres très-habiles peignirent aussi sur mur. Vitruve nous apprend que certaines peintures de Sparte, exécutées sur un mur de briques, furent sciées, resserrées dans des cadres de bois, et apportées à Rome; c'est le procédé encore usité aujourd'hui. En réponse au mémoire de M. Raoul Rochette, M. Letronne a publié les *Lettres d'un antiquaire à un artiste sur la Peinture murale*. Jamais peut-être cette importante question n'avait été traitée d'une manière aussi approfondie. Une seule de ces lettres, la 24e, a trait à la matière qui nous occupe spécialement; elle porte pour titre : *Des diverses manières de peindre, appliquées à la décoration des parois. Les anciens n'ont point pratiqué la fresque.*

M. Letronne pense qu'il est hors de doute que les procédés techniques de la Peinture murale étaient les mêmes que ceux qui servaient pour la peinture sur tables mobiles, de quelque nature qu'elles fussent, et qu'on n'avait rien à changer, ni dans la préparation ni dans l'emploi des couleurs. Il croit, en outre, pouvoir affirmer que les anciens n'ont jamais peint à fresque. Avant lui, M. Hirt, dans les *Mémoires de l'Académie de Berlin*, 1799-1800, avait accumulé une quantité de preuves à l'appui de la même opinion. M. Kératry l'a aussi partagée dans l'*Encyclopédie moderne*. De l'examen attentif que nous avons fait des peintures antiques découvertes en différents pays, il est résulté également pour nous la conviction que jamais les anciens n'ont exécuté de véritables peintures à fresque, et qu'on en chercherait aussi vainement des traces chez les Égyptiens et les Étrusques que chez les Grecs et les Romains. L'expression de Pline : *In udo pariete pingere*, est expliquée de la manière la plus simple par un autre passage de Vitruve, qui nous apprend qu'on appliquait sur les murs frais les teintes plates, noires, bleues, jaunes ou rouges, destinées à former les fonds des peintures, ou même à rester unies, comme nos peintures de bâtiment. Il est facile de reconnaître à Pompéi et à Herculanum, que cette impression a pénétré quelquefois de deux à trois millimètres l'enduit dont la muraille est revêtue. C'était sur ce fond parfaitement sec que les sujets étaient exécutés, soit à la détrempe, *a tempera*, avec des couleurs à l'eau unies par un gluten, soit peut-être à l'encaustique. L'emploi de ce dernier procédé n'est pas encore parfaitement constaté, malgré les efforts du savant Sœhnée dans ses *Recherches sur les procédés de Peinture des anciens*, publiées en 1822. Quoi qu'il en soit, c'est à l'aide de l'encaustique, que les faussaires romains parviennent à imiter avec le plus de perfection les peintures antiques. Quant à la peinture en détrempe sur un fond sec, elle nous paraît tout à fait hors de doute. Dans les peintures du Musée de Naples, les sujets ne sont point adhérents au fond, que les teintes transparentes laissent apercevoir, et lorsqu'ils viennent à se détacher par écailles, ce qui arrive souvent, le fond reparaît avec tout son éclat et toute sa fraîcheur. Cette observation est loin d'être nouvelle; et, outre les écrits de Winckelman que j'ai déjà cités, elle se trouve consignée dans les ouvrages de Fougeroux, de Lalande, etc.

Pline, qu'il ne faut cesser d'invoquer lorsqu'on veut parler des arts de l'antiquité, nous apprend encore que c'était sur une impression semblable, composée de lait et de safran, que Paninus exécuta les peintures dont il décora la *cella* du temple de Minerve à Élis. Sur ce fond, les artistes traçaient leurs compositions au crayon blanc, ce qu'on appelait. *leucographein*

La Peinture, qui, chez les Grecs, était parvenue à son apogée sous le règne glorieux d'Alexandre, tomba avec la puissance de la Grèce. En perdant sa liberté, la patrie des arts avait perdu le sentiment du beau; le règne de la Peinture était fini sur cette terre qu'avaient illustrée les chefs-d'œuvre d'Appelles, de Polygnote, de Paninus et de Mycon.

A Rome, la Peinture n'était jamais arrivée à ce degré de perfection; longtemps elle n'avait été exercée que par des hommes de la dernière classe, et même par des esclaves,

et ce n'est qu'à grand'peine que parvinrent à la réhabiliter quelques patriciens, tels que les Amulius, les Fabius Pictor, les Cornelius Pinus, etc. Après les douze Césars, elle suivit le mouvement de décadence qui entraînait tous les arts; elle reçut, comme eux, le coup de la mort au quatrième siècle, le jour où Constantin, quittant Rome pour fixer le siége de l'empire à Byzance, transporta dans sa nouvelle capitale non-seulement les meilleurs artistes, mais encore une quantité prodigieuse de leurs productions et de celles de ceux qui les avaient précédés. Une autre cause de décadence fut l'acharnement des chrétiens contre tous les simulacres qui pouvaient rappeler la religion qu'ils venaient de combattre et d'étouffer.

C'est cependant une erreur, encore généralement et depuis trop longtemps établie, que de croire qu'après les jours de la décadence, sous les derniers empereurs romains, la Peinture ait été complétement anéantie; il est certain qu'elle se conserva encore à Constantinople pendant quelque temps; elle fut même encouragée par quelques princes. Le grand Théodose exempta les artistes de la plupart des charges et impôts. Les anciens Pères de l'Église d'Orient nous ont laissé l'éloge et la description de plusieurs peintures qui nécessairement n'étaient pas sans quelque mérite. Saint Grégoire de Nice (*Oraison* faite à Constantinople, rapportée au deuxième concile de Nicée, acte IV) assure qu'il ne pouvait retenir ses larmes à la vue d'un tableau représentant le *Sacrifice d'Abraham*. Le même Père, dans son *Oraison de saint Théodore*, décrit le temple magnifique consacré à ce saint; il rapporte que son martyre y était représenté avec tant de vérité, qu'on y lisait, comme dans un livre, la douleur et la constance du martyr, la fierté et la cruauté du tyran. Saint Bazile (XXe Homélie) ajoute que les peintres font autant par leurs figures, que les orateurs par leurs discours, et que les deux servent également à persuader et à porter les esprits à la vertu. Pour frapper aussi vivement ces deux grands hommes, il fallait que la Peinture eût conservé quelque puissance. En Italie, malheureusement, de nouvelles causes de ruine étaient venues se joindre à tant d'autres. Dans la première moitié du ve siècle, Alaric, roi des Goths; Odoacre, roi d'Italie; Genseric, roi des Vandales, saccagèrent successivement la capitale délaissée; puis, en 445, Totila, roi des Goths, acheva de la renverser, et ensevelit sous ses décombres les chefs-d'œuvre qui, ayant échappé aux ravages du temps et des hommes, eussent pu servir de modèles.

Dans le viiie siècle, en Orient d'abord, puis en Occident, parut la secte des Iconoclastes, ou briseurs d'images, secte fatale aux beaux-arts, à la tête de laquelle fut, dès le principe, l'empereur Léon l'Isaurien (717), et ensuite, plusieurs de ses successeurs, Constantin Copronyme (741), Nicéphore (802), Léon l'Arménien (813), Michel-le-Bègue (820) et Théophile, son fils (829).

Après une lutte de près d'un siècle et demi entre les empereurs et les arts, ceux-ci devaient nécessairement succomber, et pourtant, pendant et après la persécution des Iconoclastes, tout informe, toute grossière qu'elle était, la Peinture continua, sinon à vivre, du moins à végéter en Italie; et ainsi se conserva le germe précieux que devaient plus tard féconder les grands artistes des xiiie et xive siècles.

On sait que les Goths mêmes, eurent des rois qui s'efforcèrent de mettre des bornes aux dévastations, et Cassiodore nous apprend que Théodoric renouvela la charge du *centurio nitentium rerum*, institué par Constance pour veiller à la conservation des objets d'art. Les rois lombards qui succédèrent à ce grand prince, et régnèrent en Italie pendant 218 ans, quoique moins zélés pour le culte des arts, ne laissèrent point de les honorer.

Dans le xxiiie chapitre du IVe livre de son *Histoire des Lombards*, Paul Diacre nous apprend que, dès le vi^e siècle, la reine Teudelinde, femme d'Autarit, et ensuite d'Agilufe, avait fait peindre les prouesses des premiers rois lombards sur les murs de la basilique qu'elle avait élevée à Monza, sous l'invocation de saint Jean. La Peinture osait donc encore aborder de grands sujets; la manière dont elle les traitait peut bien prouver qu'elle n'était pas exercée par des mains habiles, mais son existence n'en est pas moins constatée. D'autres peintures de la même époque se voient encore dans Pavie et ont été signalées par Muratori et Tiraboschi. L'église de Saint-Nazaire, à Vérone, possède, dans ses souterrains, des peintures qui doivent remonter aux vi^e et viie siècles, et dont parle Maffei (*Verona illustrata*); elles ont été gravées par Ciampini et Frisius.

La perpétuité de la Peinture jusque dans le xe siècle est formellement établie par un passage du moine allemand Ratherius, évêque de Vérone, dans la seconde partie de *De contemptu canonum*. Dans ce traité en forme de dialogue, on lui demande pourquoi, de toutes les nations chrétiennes, les Italiens sont ceux qui marquent le plus de mépris pour les canons et pour la cléricature: « C'est, répond-il, parce que l'usage, très-répandu parmi eux, des tableaux, l'abus continuel du vin et le mépris des leçons des prêtres, les excitent à satisfaire leurs passions. » Ainsi, voilà encore dans le xe siècle l'Italie en possession de tableaux, dont l'effet sur les mœurs indique que, sous le rapport, de l'art ils n'étaient pas sans quelque mérite. Les mots *frequentior usus*, employés par Ratherius, indiquent même que le goût des arts était assez répandu. Si ce n'était pas sortir de notre sujet, nous trouverions, dans l'emploi non interrompu des mosaïques et des miniatures de manuscrits, une nouvelle preuve à l'appui de notre opinion.

Dans le Levant, quelques artistes avaient aussi conservé ou repris le pinceau, même au risque de leur vie; un plus grand nombre s'était refugié dans la Grande-Grèce, où ils furent accueillis par les pasteurs de l'Église latine, qui, opposés à l'erreur des schismatiques d'Orient, et dociles aux prescriptions du concile de Nicée, multiplièrent alors les peintures religieuses de toutes les espèces, et surtout les mosaïques.

Les établissements des Génois, des Vénitiens, des Pisans, dans l'Empire grec, favorisèrent encore les migrations de

peintres grecs en Italie ; et ainsi fut introduit ce style roide et sec que les premiers peintres, qui ressuscitèrent l'art en Italie, eurent tant de peine à secouer. C'est à cette école sortie de Byzance, qu'appartiennent ces nombreux artistes dont quelques noms sont parvenus jusqu'à nous, tels que ceux du moine Lazare, à qui l'empereur Théophile eut la barbarie de faire brûler les mains ; Emmanuel Transfurnari, dont on possède, à la Bibliothèque du Vatican, un tableau représentant la *Mort de saint Éphrem* ; enfin, ce Luca, qui peignit des madones que, par une confusion de noms, on attribue, en Italie, à l'apôtre saint Luc, et que, comme telles, on vénère à Sainte-Marie-du-Peuple, à Saint-Jean-de-Latran et dans une foule d'autres églises de Rome et du reste de l'Italie.

L'an 817, et non au xe siècle, comme le dit Orloff (*Essai sur l'histoire de la peinture en Italie*), des artistes grecs, par ordre de Pascal Ier, exécutèrent, sous le portique de l'église de Sainte-Cécile, à Rome, une suite de fresques dont les sujets sont tirés de la vie de la sainte. Celle que nous publions a seule échappé à la destruction et a été sciée et transportée dans l'intérieur de l'église; elle représente le *Martyre de sainte Cécile.* C'est encore à cette école que nous devons rapporter la grande Madone peinte sur mur à *Santa Maria della Scala* de Milan, laquelle, à la destruction de cette église, remplacée aujourd'hui par le fameux théâtre de la Scala, a été enlevée et transportée dans l'église de Saint-Fidèle, où elle existe encore aujourd'hui; la série des portraits des papes depuis saint Léon, collection qui a péri en grande partie dans l'incendie de Saint-Paul-hors-les-Murs, et dont plusieurs portraits remontaient jusqu'au ve siècle ; enfin les peintures des souterrains de la cathédrale d'Aquilée dont les dessins, les mouvements, les caractères sont conformes à ceux des mosaïques exécutées par les Grecs.

Les ouvrages de ces premiers peintres de l'enfance de l'art semblent marquer la transition de la sculpture à la Peinture : ce sont des figures longues, roides, comme des colonnes, isolées ou placées symétriquement, ne formant ni groupes ni compositions, sans dessin anatomique, sans perspective, sans clair-obscur, n'ayant, pour exprimer les sentiments, d'autres moyens qu'une sorte d'écriteau sortant de la bouche des personnages ; pour rendre l'idée de la supériorité, d'autre ressource que celle de la grandeur matérielle. Ces fresques, si faibles sous le rapport de l'art, sont remarquables sous celui de l'exécution ; elles étaient d'une extrême solidité, et beaucoup plus encore dans la haute Italie que dans l'Italie inférieure. Ce n'est pas sans étonnement que l'on voit la prodigieuse conservation de quelques images de saints, qui décorent les pilastres de l'église Saint-Nicolas de Trévise.

Les maîtres byzantins eurent, ainsi que je l'ai dit, peu de célébrité personnelle, et on ne vit sortir de leur école ni élèves ni ouvrages bien remarquables. L'art devint peu à peu un mécanisme qui, en suivant les traces des Grecs, auteurs des mosaïques de Saint-Marc de Venise, reproduisit toujours les mêmes sujets religieux, sans jamais penser à copier la nature, encore moins à l'étudier.

Parmi les peintures qui sont parvenues jusqu'à nous, les premières qui se soient éloignées de ce faire uniforme et, pour ainsi dire, arrêté d'avance, sont celles qui décorent l'intérieur de l'ancien temple de Bacchus, aujourd'hui église de Saint-Urbain, dans la campagne de Rome; on n'y trouve rien de grec, ni dans les figures, ni dans les draperies, et il est impossible d'y méconnaître un pinceau italien ; on y lit cependant la date de 1011

Pesaro, Aquilée, Orviette, Fiesole, gardent des monuments du même temps et de la même école.

Quand l'Italie, malgré ses dissensions intestines, malgré les fureurs des Guelfes et des Gibelins, vit poindre cette lumière sublime qui devait faire briller d'un nouvel éclat les arts, si longtemps ensevelis dans les ténèbres de la barbarie, ce fut à la Toscane, le premier berceau de la civilisation en Italie, qu'était réservé l'honneur de donner naissance à la civilisation nouvelle. Trois de ses villes, Florence, Sienne et Pise, se disputent la gloire d'avoir fait faire à l'art les premiers pas. Nous croyons que, dans l'ordre chronologique, Florence ne peut obtenir que la troisième place, mais elle doit facilement s'en consoler ; car, si ses rivales ont donné à l'art la première impulsion, c'est à Florence que nous aurons à constater ses premiers progrès véritables.

La priorité appartient à Sienne, qui, dès l'an 1100, peut citer Pietro di Lino ; mais ensuite nous trouvons à Pise, dans les premières années du xiiie siècle, Giunta Pisano, dont les essais existent encore dans la cathédrale d'Assise. Giunta fut aidé dans son travail par plusieurs artistes grecs, et ce que nous possédons de ses œuvres suffit pour nous faire connaître la faiblesse du coloris et l'imperfection du dessin de cet artiste, qui était pourtant le premier de son époque.

Guido de Sienne fut le contemporain de Giunta Pisano; mais ce dernier était déjà connu en 1210, tandis que la célébrité de Guido ne date guère que de 1230 ; elle était telle cependant à cette époque, que, lui aussi, appelé à décorer l'église de Saint-François d'Assise, y peignit des fresques qui, toutes défigurées qu'elles soient par les retouches les plus maladroites, n'en sont pas moins supérieures à celles de son prédécesseur. A Guido succédèrent plusieurs artistes secondaires, tels que Sermino di Simone, Simone di Martino, Ugolino, etc., qui ne firent que combler la lacune qui le sépare de Simon Memmi, ce grand artiste auquel Pétrarque a consacré deux sonnets, honneur qui suffirait pour l'immortaliser, quand ses fresques du Campo-Santo de Pise ne seraient pas là pour attester son génie et son talent, si étonnants pour son siècle !

Dans l'école florentine, je pourrais citer, au treizième siècle, Margaritone, disciple de l'école grecque, qui décora de fresques l'église de Saint-Clément d'Arezzo, sa patrie, et Bonaventura Berlinghieri, de Lucques, qui florissait vers 1235 ; mais je dois laisser l'honneur du premier rang à un homme qui, à juste titre, peut passer pour le véritable restaurateur de la Peinture, à Cimabué ! On sait que ce fut en voyant travailler les artistes grecs, appelés à dé-

corer Sainte-Marie-Nouvelle de Florence, que le jeune Cimabué sentit se développer cette passion irrésistible dont il portait le germe dans son sein, et que ce fut de ces artistes qu'il reçut les principes de son art. Il reste encore dans une chapelle souterraine de Sainte-Marie-Nouvelle quelques vestiges de ces fresques, ouvrage des maîtres du Cimabué ; leur sécheresse, leur roideur, ne font que mieux sentir combien il a fallu de génie à l'artiste florentin pour s'ouvrir une voie nouvelle.

C'était de son élève que la Peinture devait recevoir la grâce et la noblesse. Les premiers ouvrages de Giotto, bien que conservant une partie de la roideur de ceux de Cimabué, accusent déjà dans leur auteur une volonté ferme de rompre à tout jamais avec les traditions bysantines. Pour la première fois, l'art chercha l'imitation réelle, et le Giotto fut surnommé l'*Élève de la nature ;* il est probable qu'il fut aussi celui de l'antiquité, et qu'il étudia les beaux marbres que Florence et Pise possédaient déjà et auxquels on avait dû, dans le siècle précédent, les sculptures de Jean et Nicolas Pisano.

C'est surtout dans les fresques du Campo-Santo de Pise, que peuvent être étudiés les ouvrages du Giotto et de ses successeurs.

Les premiers monuments de la renaissance de la Peinture à Rome avaient été un tableau de Conciolo, de 1219, qui existait dans l'abbaye de Subiaco, et un *Portrait de saint François*, peint à la même époque, par Tullio de Pérouse, portrait qui est perdu, mais qui nous a été conservé par la gravure. Pour nous, qui ne nous attachons qu'à la recherche des Peintures murales, la plus ancienne qui soit parvenue jusqu'à nous est une *Vierge*, peinte, en 1297, dans l'église *della Maestà delle volte* de Pérouse. Bientôt après, d'une seule petite ville voisine de celle-ci, de Gubbio, nous voyons sortir les quatre premiers peintres connus qui aient succédé à Conciolo : Oderigi da Gubbio, qui fut l'ami du Dante ; Cecco et Puccio, qui peignirent à fresque dans le dôme d'Orviette, et Guido Palmerucci, qui, au commencement du XIVe siècle, décora le palais de sa ville natale. Colucci et l'Ascevolini, historien de la ville de Fabriano, citent une *Madeleine* de Fabriano di Bocco, de l'an 1306. On connaît, sous la date de 1321, les ouvrages d'Ugolino d'Orvieto, de Giovanni Bonini d'Assise, de Lello de Pérouse, et de F. Giacomo di Camerino, qui tous furent appelés à peindre la cathédrale d'Orviette. Enfin, à la même époque, parut le premier peintre que l'école romaine puisse opposer avec succès aux artistes contemporains de l'école de Florence.

Élève du Giotto, Pietro Cavallini, Romain, rapporta dans sa patrie les premiers éléments de l'art, puisés à la source la plus pure qui existât alors. C'est à Assise que l'on voit la plus étonnante de ses œuvres et le premier exemple d'une vaste composition, le *Crucifiement*.

Pietro mourut en 1344, laissant deux élèves qui ne furent pas sans talent, Giovanni da Pistoja et Andrea da Velletri. Après Martino da Gubbio, qui a laissé, dans l'église de Sainte-Marie-Nouvelle, à Urbin, une fresque de 1405, représentant la *Vierge entourée d'un chœur d'anges*, nous trouvons, au commencement du XVe siècle, Gentile da Fabriano, auquel une *Madone*, peinte, en 1417, dans la cathédrale d'Orviette, valut le surnom de *Magister Magistrorum*, qu'il justifia par ses autres ouvrages, à Rome, à Urbin, à Pérouse, à Gubbio et à Città di Castello. Son plus beau titre de gloire est de pouvoir être regardé comme le père de l'école vénitienne, ayant été le maître de Jacopo Bellini, père de Gentile et de Giovanni. Enfin, vient Pietro della Francesca, un des peintres qui font époque dans l'histoire de l'art ; et nous n'aurons plus à citer, avant le Perugin, que Benedetto Bonfigli de Pérouse, qui a laissé, dans le palais public de cette ville, une grande frise, fort endommagée aujourd'hui, peinte vers 1460.

L'école vénitienne peut réclamer une noblesse aussi ancienne que celle de Florence. Quand florissaient Giunta Pisano et Guido de Sienne, Venise pouvait citer Giovanni de Venise, Martinello de Bassano, le Pievano, l'Alberegno et l'Esegrenio. On rapporte à l'année 1240 d'anciennes fresques qui décorent le cœur de Saint-Zenon de Vérone. On y voit représentés, entre autres sujets, le *Christ entouré de quatre saints*, et une *Inondation* qui désola la ville en 1238. Enfin, vint l'exemple du Giotto, qui peignit à Padoue, en 1306 ; à Véronne, vers 1317. Il ne pouvait manquer de faire ressentir à l'école de Venise une partie de l'influence qu'il avait exercée sur celle de Florence. Pendant son séjour sur le territoire vénitien, il forma plusieurs élèves, Giusto Padovano, Giovanni et Antonio de Padoue, qni imitèrent leur maître avec succès. Vinrent ensuite le Guariento, que se disputent Vérone et Padoue ; Aldighieri da Zevio, qui, vers 1370, décora la chapelle St-Félix à St-Antoine de Padoue ; puis, enfin, le plus célèbre des maîtres de ces premiers temps de l'école vénitienne, Antonio Veneziano, dont plusieurs fresques se voient encore au Campo-Santo de Pise.

Le dernier artiste vénitien du XIVe siècle est Jacopo da Verona, qui, en 1397, décora Saint-Joseph de Padoue de fresques curieuses qui existent encore en partie. Citons encore Stefano da Verona, Vittore Pisanello, et nous arriverons au chef de l'école vénitienne, Jacopo Bellini, plus illustre par ses fils que par lui-même.

Dans l'école bolonaise brillent avant le XVIe siècle, les noms de Vitale, de Franco, de Jacopo Avanzi et de Melozzo da Forli ; dans l'école de Mantoue, celui d'Andrea Mantegna ; dans l'école de Modène, celui de Lorenzo Allegri, l'oncle et le maître du Corrége ; dans l'école de Crémone, ceux d'Atobello Melone et de Boccaccio Boccaccino ; dans l'école napolitaine, ceux de Filippo Tesauro, de Gennaro di Colà et du Zingaro. Enfin, dans l'école florentine, à partir du Giotto, l'art n'avait cessé de progresser par les soins de Buffalmacco, de Taddeo Gaddi, des frères Orgagna, de Spinelli Aretino, de Paolo Ucello, et il était arrivé enfin presque à la perfection dans la première moitié du XVe siècle, où fleurirent Fra Angelico da Fiesole, Benozzo Gozzoli, Masolino da Panicale et le Masaccio. Dans l'école romaine, les noms du Pinturicchio et du Perugin avaient précédé celui de Raphaël.

Le cadre dans lequel nous devons nous renfermer ne nous permet pas de passer en revue, même rapidement, les grands artistes des XVIe et XVIIe siècles; c'est d'ailleurs dans l'histoire générale de la Peinture que cette énumération doit trouver place. Signalons seulement quelques-unes des fresques les plus célèbres qui soient parvenues jusqu'à nous. Au premier rang, nous trouvons les Loges et les Chambres du Vatican, la *Farnesine* de Raphaël, le *jugement dernier* de Michel-Ange, et les autres peintures de la chapelle Sixtine; les plafonds du palais des Doges à Venise, par Paul Véronèse; les peintures du palais du T à Mantoue, par Jules Romain; les cloîtres de *l'Annunziata* et de *lo Scalzo* à Florence, par Andrea del Sarto; *la Descente de Croix*, de Daniel de Volterre, à la Trinité-du-Mont à Rome; les coupoles du Corrége, à Parme, etc.

Au XVIIe siècle, l'école bolonaise, après avoir longtemps étudié dans le silence, empruntant à chaque école ses qualités, apprenant à éviter ses défauts, naquit tout à coup à la voix des Carrache, et, après avoir appris de toutes, enseigna à toutes à son tour une imitation de la nature, noble encore, mais plus vraie que l'idéal des écoles de Florence et de Rome, et montra que, dans les arts aussi bien que dans les sciences, Bologne était digne de sa devise : *Bononia docet*. Sous le rapport des procédés matériels d'exécution de la fresque, les peintres bolonais laissèrent bien loin derrière eux les maîtres du XVIe siècle, et rien en ce genre ne peut être comparé à la galerie *Farnèse*, peinte à Rome par les Carrache; au *Martyre de saint Sébastien*, du Dominiquin, à Sainte-Marie-des-Anges; aux *Miracles de saint Nil*, à Grotta-Ferrata, et à la *Mort de sainte Cécile*, à Saint-Louis-des-Français, par le même maître; à l'*Aurore*, du Guerchin, à la villa *Ludovisi;* au *Char du soleil*, du Guide, au palais Rospigliosi, etc.

L'école napolitaine nous offrit aussi un peintre qui, dans la pratique de la fresque, ne fut pas inférieur aux Bolonais; je veux parler de Luca Giordano, auteur des peintures de la Galerie du palais Riccardi à Florence, et des fresques d'une foule d'églises d'Italie et d'Espagne.

Un maître de l'école romaine, Pierre de Cortone, se distingua comme lui dans l'exécution de ces immenses pages, ou, comme disent les Italiens, de ces *grandes machines*, ces *opere macchinose*, telles que les plafonds du palais Barberini. Je pourrais citer encore les grands faiseurs de fresques des écoles de Naples, de Parme et de Gênes, les Solimène, les Lanfranc, les Carloni, les Francavila, etc.; mais presque tout leur mérite consiste dans une fougue, une hardiesse, que rarement le succès justifie.

Depuis cette époque, l'art de la fresque, sans avoir cependant jamais été abandonné entièrement en Italie, n'a fait que dégénérer pour arriver au degré de dépérissement où nous le montrent les œuvres contemporaines d'Appiani, d'Agricola, de Benvenuti, etc.

On aura peut-être remarqué avec étonnement que, dans l'énumération des principales fresques dont se vante l'Italie, nous n'avons pas donné place à la fameuse *Cène* que Léonard de Vinci peignit, à Milan, dans le réfectoire du couvent de *Santa-Maria delle Grazie;* c'est que ce chef-d'œuvre n'est point une fresque, mais simplement une peinture à la détrempe sur mur sec; c'est ce qui explique l'état de destruction presque complète, auquel il est malheureusement réduit aujourd'hui. Léonard de Vinci a cependant peint quelques fresques, telles que la *Madone* du monastère Saint-Onuphre à Rome, et la *Vierge* colossale du palais de Caravaggio à Vaprio, près Bergame.

Avant de passer en revue le petit nombre de Peintures murales exécutées au Moyen Age par des artistes étrangers à l'Italie, disons un mot d'un procédé assez usité dans ce pays à l'époque du Moyen Age. Nous voulons parler de celui désigné sous le nom de *sgraffito* (littéralement *égratignure*). Sur un mur lisse on étendait un enduit noir sur lequel on appliquait une couche blanche bien polie; sur cette surface on indiquait légèrement le trait, que l'on traçait ensuite définitivement avec un instrument de fer qui, enlevant la couche blanche, laissait à découvert la couche noire; on obtenait ainsi un résultat dont l'aspect était celui d'un grand dessin au crayon noir. Le *sgraffito* était surtout employé pour la décoration extérieure des édifices. D'Agincourt a publié une marche triomphale exécutée par ce procédé sur la façade d'une maison du *Borgo-Pio* à Rome; on en trouve aussi quelques exemples à Florence; mais le plus important de tous est la maison conventuelle des chevaliers de Saint-Étienne à Pise, entièrement décorée dans ce genre par Vasari, que quelques auteurs ont prétendu, à tort, avoir été l'inventeur du *sgraffito*, qui était usité bien avant lui.

Si, franchissant les Alpes, nous rentrons dans notre patrie, nous verrons la Peinture murale bien peu en honneur dans les siècles qui nous occupent. Nous ne trouverons que quelques sujets peints à la détrempe dans des églises ou dans des couvents par des mains inconnues, principalement des *Danses des morts*, comme celle qui existait à Paris au cimetière des Innocents et celle qui se voit encore à l'abbaye de la Chaise-Dieu en Auvergne. En effet, nous ne pouvons citer comme appartenant à la France les peintures si précieuses exécutées par le Giotto et par Simon Memmi dans le palais des papes à Avignon, ni celles du Rosso et du Primatrice à Fontainebleau, et les coupoles peintes au Val-de-Grâce par Mignard, à Saint-Sulpice par Lemoine, sont trop modernes pour trouver place dans notre cadre.

L'Espagne ne nous offrira non plus qu'un petit nombre de fresques, et presque toutes d'un mérite au moins secondaire; encore, la majeure partie est-elle de la main de Luca Giordano, de Pelligrini et de Luca Cambiaso, que revendique l'Italie. Mentionnons cependant les fresques gothiques qui subsistent encore aujourd'hui dans la chapelle mozarabe de la cathédrale de Tolède : elles ont pour sujets des combats entre les Tolédans et les Mores. La conservation en est parfaite; les couleurs sont vives comme si la peinture était achevée de la veille. L'archéologue y trouverait mille renseignements curieux sur les armes, les costumes et l'architecture. Dans les fresques latérales de la

chapelle, sont peints avec beaucoup de détails les vaisseaux qui apportèrent les Arabes en Espagne. Je ne citerai que pour mémoire des fresques immenses, dans le goût de Vanloo, dont un peintre, nommé Bayeu, a couvert les murs du cloître de la même cathédrale ; mais nous admirerons, en visitant une des salles capitulaires, des sujets religieux dans le style allemand, dont les Espagnols ont fait de si heureuses imitations, et qu'on attribue au neveu de Berruguète, si ce n'est à Berruguète lui-même, qui était, comme Michel-Ange, peintre, sculpteur et architecte.

L'Escurial présente des cloîtres, des voûtes, des plafonds, peints à fresque par des maîtres italiens et par quelques Espagnols, tels que Carducho, Romulo, Cincinnato, etc. Enfin, dans les temps modernes, quelques fresques ont été exécutées par le fameux Goya, bien plus connu par ses inimitables caricatures.

Le talent généralement froid des maîtres des contrées septentrionales était entièrement opposé au génie de la fresque; leur manière même de procéder, dans laquelle les glacis jouent un si grand rôle, leur goût pour la couleur, étaient autant d'obstacles à l'adoption de ce genre de Peinture; aussi, en trouvons-nous à peine quelques traces en Belgique, en Hollande, en Allemagne.

Quelques Flamands, quelques Allemands cependant ont travaillé à fresque ; mais ceux-là étaient allés se réchauffer au soleil inspirateur de l'Italie, et c'est dans ce pays que nous devons chercher leurs œuvres. Ainsi, à Gênes, dans un corridor du dortoir du couvent de *Santa-Maria di Castello*, nous voyons une admirable *Annonciation* de Just d'Allemagne, qui florissait au xv[e] siècle. Le même maître avait peint, à la voûte, des *prophètes* et des *sibylles ;* mais ces fresques ont beaucoup souffert, et aujourd'hui il serait difficile de juger de leur mérite.

Jean Stradan, de Bruges, a laissé de curieuses fresques représentant des *prophètes,* des *sibylles,* et des traits de la vie de Jésus-Christ dans l'oratoire de Saint-Clément, dépendant de l'ancien monastère de Saint-Michel Visdomini, à Florence. A la fin du xvi[e] siècle, appartiennent également Paul Brill d'Anvers, qui a coopéré à la décoration des Loges du Vatican ; Heinrich, qui peignit, à Pérouse, dans le palais de la Commune, le *Christ entre saint Hercolan et saint François d'Assise;* et un autre Flamand, nommé Jean, qui a laissé dans ce même palais quatre paysages fort maltraités par le temps.

Au commencement du xvii[e] siècle, Michel Coellier et Jean Miel décoraient de fresques l'église de Santa-Maria dell' Anima à Rome, Jean Stolf peignait la façade de la *Casa Coppi* à Florence ; et, dans la même ville, Pierre de Witte, Brugeois, que les Italiens appellent Pietro Candido, représentait, à San-Niccolo del Ceppo, la *Madone entre saint Nicolas et saint François.*

Parmi le petit nombre de Peintures murales que nous offrent l'Allemagne, la Suisse et la Hollande, je ne dois pas oublier, en terminant cette revue, de signaler la fameuse *Danse des morts* et les façades de quelques maisons peintes à Bâle, attribuées à l'Holbein ; les fresques, la plupart d'auteurs inconnus, qui couvrent presque toutes les murailles d'Augsbourg ; celles qui décorent, à Vienne, les églises de Saint-Étienne et de Saint-Augustin, et surtout les nombreuses et intéressantes peintures dont, en 1466, Israel de Meckenheim décora entièrement une des chapelles de Sainte-Marie du Capitole à Cologne.

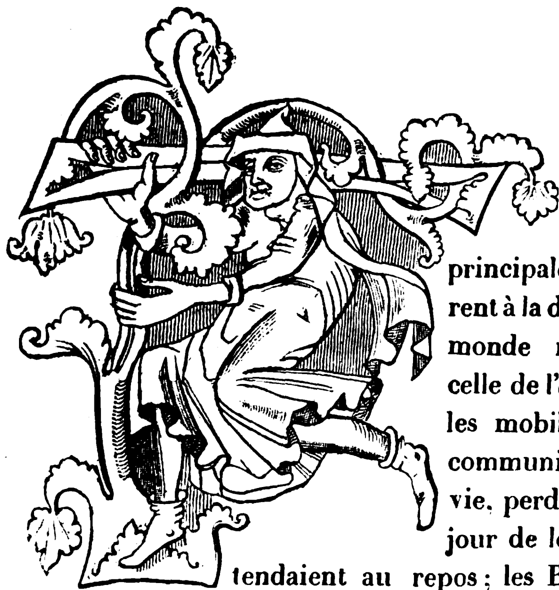
Aujourd'hui l'Allemagne et surtout Munich s'efforcent de remettre en honneur la Peinture murale, qui semblait abandonnée, et nous devons applaudir aux tentatives des Cornélius, des Gotzemberger, des Jules Schnorr, des Hiltensperger, des Schilgen, des Lindenschmith, des Foltz, etc. Le procédé employé aujourd'hui par les Allemands est l'encaustique, procédé qui permet les retouches, mais dont l'effet rentre trop dans la donnée des tableaux appliqués sur la muraille. Le choix de l'encaustique a, dit-on, été déterminé par sa durée présumée plus longue dans ce pays que celle de la fresque. On a longtemps agité cette question : « Les climats du Nord sont-ils moins favorables à la conservation de la fresque que ceux du Midi ? » Elle a été résolue de la manière la plus opposée par les différents auteurs, et pourtant il est peut-être possible de concilier ces opinions diamétralement contraires. Nous croyons que la conservation de la fresque dépend beaucoup de son exposition, dans l'un et l'autre climat. L'exposition au nord est la plus favorable dans les pays où il gèle rarement, le soleil du Midi détruisant nécessairement la vivacité des couleurs. Dans les climats froids, l'exposition du couchant est préférable, parce que les premiers rayons du soleil levant ont, après les gelées, un effet très-pernicieux. Moyennant ces précautions, la Peinture à fresque est de tous les procédés de peinture le plus durable sans contredit, comme elle est aussi la véritable peinture monumentale, celle qui convient le mieux aux grandes compositions. Ses procédés excluant les petits détails des formes, la fonte des teintes, le mérite d'une touche délicate et légère, elle ne doit être vue qu'à une certaine distance ; on ne peut guère citer comme exemple de fresques bien réussies dans de petites proportions que les Loges de Raphaël et quelques médaillons de Jules Romain au palais du T à Mantoue ; mais aussi la fresque, dans les mains d'un peintre habile, doué d'une touche large et vigoureuse, la fresque, appliquée sur une grande échelle à la décoration de vastes salles et de plafonds élevés, est réellement la reine de la peinture : elle possède un grandiose, une vigueur, une virginité de tons, un relief dont aucun autre procédé ne peut approcher ; elle obtient de plus grands résultats, tout en semblant suivre la nature de moins près, et elle justifie presque Michel-Ange d'avoir dit : « La seule Peinture, c'est la fresque ; la peinture à l'huile n'est qu'un art de femmes et d'hommes paresseux et sans énergie. »

Ernest BRETON.

De la Societé des Antiquaires de France.

PEINTURE

SUR BOIS, SUR CUIVRE, ETC.



rois causes principales contribuèrent à la dissolution du monde romain et à celle de l'art antique : les mobiles, qui leur communiquaient la vie, perdaient chaque jour de leur force et tendaient au repos ; les Barbares, seconde cause de mort, enveloppaient cette société maladive, la pressaient de toutes parts, ou bien, pénétrant jusqu'au sein de l'empire, dont ils recrutaient les armées, y propagaient leur ignorance, leurs mœurs grossières, leur dédain de la littérature et des beaux-arts; non moins redoutables sous ses formes bienveillantes, sous son humble attitude, le dogme chrétien minait encore plus profondément la civilisation romaine : il travaillait à la détruire, avec le zèle continu de la jeunesse. Les autres principes ralentissaient dans ce grand corps les fonctions vitales ; la croyance évangélique le désorganisait. Elle y introduisait sans relâche de nouveaux éléments, cherchait à y faire prévaloir un système qui devait d'abord culbuter l'ancien ordre de choses, puis grandir sur ses ruines.

Les mêmes causes déterminèrent dans l'art, et en particulier dans la Peinture, des effets analogues. Elle se dégradait par suite d'une corruption intérieure, par l'affaiblissement naturel de la vieillesse. L'ignorance croissante secondait l'action du mauvais goût ; les pures traditions de l'antiquité se perdaient, les procédés mêmes allaient en déclinant. La barbarie envahissait à la fois le public et les artistes. Le dogme chrétien achevait l'œuvre de destruction : il inspirait du mépris pour les dieux que figurait la Peinture et pour les images elles-mêmes ; la beauté qu'elles devaient au génie, était regardée comme un piége du démon, qui voulait séduire l'esprit par le moyen des yeux.

Toute doctrine nouvelle est iconoclaste : les symboles de la foi précédente l'irritent et la scandalisent. Aussi, dès que la loi évangélique eut sur le trône un serviteur zélé, elle fit une guerre implacable aux monuments, aux simulacres du paganisme. Constantin donna l'ordre de briser les statues, de renverser les temples ; les croyants secondèrent si bien l'empereur, qn'on fut souvent contraint d'arrêter leur fougue. Les Barbares passent pour avoir saccagé la Grèce et l'Italie : c'est une accusation injuste. Lorsque les Goths pénétrèrent dans ces deux pays, leurs bandes farouches ne trouvèrent partout que des ruines ; une puissance plus terrible que la leur, l'exaltation religieuse, avait réduit en poussière les merveilles de l'art antique. Deux villes seulement, Athènes et Rome, possédaient encore et préservaient de la destruction, par un sentiment d'orgueil patriotique, les brillants ouvrages de leurs hommes supérieurs. Les hordes germaniques ne firent que traverser les deux métropoles de la civilisation païenne ; elles les pillèrent sans doute, mais n'eurent pas le temps de renverser leurs édifices. Pourquoi les Barbares se seraient-ils acharnés sur les œuvres de la Peinture et de la sculpture? L'amour du butin et la soif des voluptés grossières leur ménageaient d'autres occupations.

De la haine des images qui représentaient les divinités du polythéisme, on passa bientôt à la haine de l'art lui-même. De sévères intelligences, perdues dans la contemplation de l'éternité, trouvaient bien futiles les peines

qu'on se donnait pour copier des objets naturels. Création transitoire de la Providence, le monde devait disparaître un jour; à quoi servait d'en imiter des fragments? Les récompenses habituelles des artistes, la gloire, la richesse, témoignages flatteurs de l'admiration publique, inspiraient un souverain mépris aux Pères de l'Église. Saint Clément d'Alexandrie et saint Chrysostome traitaient la peinture et la sculpture avec le même dédain que les arts les plus grossiers : ils ne les mettaient point au-dessus de la profession du doreur ou de la science culinaire.

L'art chrétien se forma cependant par degrés, car l'homme ne peut vivre sans idéal; mais alors fut répandue une opinion singulière, que favorisaient les tendances du christianisme. Saint Justin déclara le premier qu'en revêtant un corps périssable, le Fils de l'homme, ayant voulu souffrir pour le salut de notre espèce, avait dû prendre une forme hideuse, subir l'aversion qu'enfante la laideur et le mépris qui s'attache à la misère : son sacrifice en devenait plus touchant et plus sublime. Saint Clément d'Alexandrie et Tertullien adoptèrent cette opinion; Basile-le-Grand et Cyrille la soutinrent avec une éloquence pleine d'enthousiasme, qui la fit triompher. Elle ne pouvait que troubler dans son berceau l'art chrétien qui se formait. Sans beauté, il n'y a ni sculpture, ni Peinture, ni architecture, et il était périlleux d'affirmer que le modèle absolu de la vie humaine, destiné à fournir aux arts leur type principal, avait eu des traits repoussants et la *démarche d'un esclave*.

Ces causes réunies précipitaient la chute de la Peinture ancienne et retardaient l'avénement de son héritière. Toute doctrine, d'ailleurs, commence par le raisonnement et la dialectique; elle se constitue, avant de penser aux fêtes de l'imagination.

L'art chrétien débuta dans le silence et les ténèbres des catacombes. Proscrit, ne pouvant exposer au jour les symboles de la foi nouvelle, il ornait de ses ébauches les tombes des martyrs, les voûtes et les parois des chambres sépulcrales. Telle est l'opinion soutenue par Bosio, Aringhi Boldetti, Raoul-Rochette, etc. Émeric David pense que les peintures des catacombes furent seulement tracées après la fin des persécutions, et il allègue, en faveur de son système, des preuves très-fortes. Ces images n'en restent pas moins des œuvres *primitives*. La sculpture avait mission de parer le devant des sarcophages, où elle mettait, toujours en regard un épisode de l'Ancien Testament et une scène du Nouveau. La peinture décorait l'hémisphère des coupoles ménagées au-dessus des pièces funèbres, et le cintre des niches qui renfermaient les tombeaux. Elle associait également les sujets de la Bible et les motifs de l'Évangile. Ces productions naïves sont encadrées d'arabesques où dominent les fleurs. Comme dans les salles mortuaires des païens, les fleurs présentent ici toutes les combinaisons imaginables : elles sont appendues en guirlandes, tressées en couronnes, groupées en faisceaux: elles remplissent des vases et des corbeilles. L'antiquité avait l'habitude de déguiser la mort sous les formes attrayantes de la vie; à cet égard, comme à beaucoup d'autres, les premiers chrétiens imitèrent les gracieuses inventions du polythéisme. Ils honorèrent la dépouille des martyrs, comme leurs ennemis avaient honoré la cendre des héros et la mémoire des demi-dieux. Leurs travaux eurent seulement toute la maladresse qui distingue un art en décadence et un art à ses débuts.

La Peinture chrétienne finit par sortir de ces humbles retraites : Constantin l'appela au grand jour. Il éleva de nombreux édifices sur tous les points de son Empire, mais principalement à Byzance; la plupart étaient des églises, que l'on décora de pompeux ornements. On exécuta donc une foule de tableaux, de statues, et de bas-reliefs, représentant Jésus-Christ, la Vierge, les prophètes, les apôtres et les divers personnages de la Bible. Le style manqua de pureté sans doute, l'expression n'eut pas la noblesse idéale ou la grâce poétique dont les images chrétiennes ont brillé plus tard; mais, sous le mauvais goût de la décadence, les premières aspirations de l'art nouveau se manifestèrent, l'iconographie chrétienne se développa. Comme l'architecture modifiait la basilique et réunissait peu à peu les éléments d'un système devenu indispensable, la Peinture se dégageait lentement de la tradition, cherchait les formes que devait animer le souffle d'une croyance régénératrice, et, dans son abaissement, préludait aux triomphes des temps modernes.

L'allégorie fut son premier idiome; non seulement elle exprimait le dogme évangélique par des emblêmes, mais les personnes divines se métamorphosaient en symboles. Tantôt, par exemple, Jésus se montrait sous la figure d'un jeune berger, portant sur ses épaules et ramenant au bercail la brebis égarée; tantôt, on le représentait comme l'Orphée de la loi nouvelle, charmant au son du luth et adoucissant des animaux féroces; tantôt, comme un second Daniel, on le voyait, tout nu parmi les lions, que désarmait sa grâce pleine de majesté. Il prenait encore la forme d'un agneau sans tache ou d'un phénix déployant ses aîles, vainqueur de la mort et des esprits de ténèbres. Ainsi était ménagée la transaction d'un système à l'autre, ainsi l'on échappait aux railleries des païens, qui eussent tourné en ridicule les souffrances héroïques et les glorieuses humiliations du Fils de l'homme.

Mais cette timidité, cette condescendance ne pouvaient se prolonger indéfiniment. Le concile *quinisexte*, tenu à Constantinople en 692, ordonna de répudier l'allégorie, de montrer sans voiles aux fidèles les objets de leur vénération. Ce fut un spectacle nouveau pour les hommes qu'un Dieu couronné d'épines, endurant les outrages d'une vile populace, ou étendu sur la croix, percé d'un coup de lance, tournant vers le ciel de tristes regards et luttant contre la douleur. Les Grecs, les Latins mêmes adoptèrent lentement et à regret ce mode de représentation. Par un de ces compromis étranges, si fréquents dans l'histoire de l'esprit humain, qui aime les révolutions lentes et les transformations insensibles, on peignit pendant longtemps le Rédempteur sur la croix, jeune, sans barbe, coiffé du

bandeau royal, tranquille et majestueux, souvent même assis au milieu du bois funèbre, comme un prince sur son trône. Mais l'idée de la grandeur morale devait éclipser la vaine pompe de la grandeur païenne : il fallait que les généreuses angoisses du sacrifice devinssent la première de toutes les gloires.

Une fois constituée, la peinture chrétienne suivit deux routes différentes. Sous le ciel de l'Italie et dans tout l'occident de l'Europe, elle cherchait avec une certaine indépendance les moyens de rendre sensibles à la vue les austères conceptions du dogme et l'affectueuse morale de l'Évangile; sur les rives du Bosphore, elle s'immobilisa : les tendances hiératiques dominèrent la liberté naturelle de l'imagination. Les formes, les attitudes, les groupes, les vêtements, tout fut réglé par des prescriptions sacerdotales. Il y eut un manuel inflexible de la Peinture chrétienne, et les artistes durent s'y soumettre. La finesse du coloris, la noblesse des poses rappelèrent seules la beauté de l'art antique. De nos jours encore, les peintres grecs et les peintres russes emploient les mêmes procédés, tracent leurs figures et les agencent de la même manière que leurs aïeux du temps d'Honorius ou des Paléologues.

La révolution la plus importante qui s'accomplit dans la Peinture byzantine, ce fut la persécution dirigée contre elle par Léon l'Isaurien, en 726, et par presque tous ses héritiers pendant un siècle. Les empereurs iconoclastes, sans proscrire en eux-mêmes les arts plastiques, ne voulaient point qu'on les fît servir à représenter les personnes divines sous des formes humaines. Leur violence échoua contre l'opiniâtreté des coloristes. Plus les bourreaux en frappaient de leur glaive, plus on en voyait sortir de l'ombre, par suite du noble privilége de la nature humaine, qui ne permet pas que la force seule triomphe de la volonté. Un grand nombre se retiraient dans les bois, dans les cavernes, dans les gorges des montagnes; ils y traçaient, au milieu de la solitude, l'image du Christ et de la Vierge. Si on leur brûlait ou coupait les mains, Notre-Dame, disait-on, les guérissait et faisait disparaître la mutilation. Tous les jours, on racontait des miracles de cette espèce, qui soutenaient le courage des proscrits et excitaient leur enthousiasme. Ce fut seulement en 845, au bout de 119 ans, que l'impératrice Théodora mit fin à la persécution.

Dans l'Occident, la Peinture éprouva de nombreuses vicissitudes. Plus irrégulière et plus libre, elle ressentit davantage l'influence des événements politiques, de la barbarie ou du goût naturel des princes; car de goût éclairé, il ne faut pas en attendre à cette époque. Le fameux Théodoric et Luitprand, roi des Lombards, témoignèrent un vif intérêt pour les productions du pinceau, qui agrandissent en quelque sorte le monde réel de toutes les scènes qu'invente l'imagination. Les papes accueillirent les peintres grecs fugitifs et encouragèrent d'ailleurs l'art national. Les dons de Pépin, qui accrurent à la fois l'opulence et l'autorité du saint-siége, mirent les chefs de l'Église en état de soutenir efficacement tout homme qui montrait de brillantes dispositions. Ils restaurèrent les anciens édifices, en construisirent de nouveaux, les ornèrent avec profusion de sculptures, de peintures, de châsses, de candélabres et de tapisseries : quelques-uns poussèrent l'amour du faste jusqu'à revêtir de lames d'argent les colonnes, les autels et même le pavé des églises. Depuis le commencement du cinquième siècle, on avait adopté l'usage de les peindre entièrement à l'intérieur. Chaque temple était comme une vaste galerie, où le talent pouvait se déployer sans obstacles. Charlemagne, homme de génie auquel rien n'était indifférent ou étranger, confirma cette habitude par une loi. Les envoyés royaux, qui, plusieurs fois dans l'année, promenaient sur tout l'Empire la vigilance du grand homme, « étaient chargés, en inspectant les églises, d'examiner l'état où se trouvaient non-seulement les murs, les pavés et les autres parties essentielles de l'édifice, mais encore la *Peinture*, » ainsi que le témoignent les Capitulaires. Des réglements désignaient les personnes qui devaient entretenir la dernière à leurs frais, en guise de contribution. Les oratoires mêmes, que l'empereur faisait dresser au milieu des camps, étaient ornés sur toute leur surface d'images coloriées.

L'exemple de Charlemagne stimula les princes de l'Europe, les dignitaires de l'Église et spécialement les abbés. On historia jusqu'aux murailles des dortoirs et des réfectoires; les miniatures des manuscrits devinrent plus nombreuses, les diptyques et les tryptyques se multiplièrent. Le pauvre pélerin eut lui-même de ces tableaux portatifs, devant lesquels il s'agenouillait sous l'aubépine en fleurs ou dans les humbles salles des hôtelleries.

Charles-le-Chauve en France, Basile-le-Macédonien à Constantinople, en Angleterre Alfred-le-Grand, se montrèrent jaloux de la prospérité des beaux-arts; mais la lumière croissante qu'ils jettaient, se dissipa bientôt. Le dixième siècle fut comme une nuit d'hiver, nuit longue et terrible, où l'on n'entendait que rumeurs inquiétantes, où parut s'éteindre à jamais toute civilisation. Alors seulement, on abandonna l'encaustique, cette manière de peindre si brillante et si durable, pour adopter la fresque, le moins avantageux des procédés connus. Vainement, des papes, des abbés, des évêques et l'empereur Othon III donnèrent aux artistes quelques encouragements; la Peinture, comme le monde social, fut noyée dans les ténèbres.

Lorsque l'an mil, qui, selon la croyance générale, devait amener la fin du monde, se fut écoulé sans autres mésaventures que des jours de pluie et de tonnerre, l'humanité sembla renaître. On couvrit le sol de nombreux monuments; le roi Robert seul construisit vingt et une églises, dont plusieurs sont encore debout. Mais le goût pour les peintures avait fait place à une autre mode : c'étaient maintenant les tapisseries que l'on préférait; au lieu d'étendre des couleurs sur les murailles, on y drapait de magnifiques tentures. La crainte de la justice céleste avait d'ailleurs changé les dispositions morales des peuples chrétiens. D'austères pensées remplaçaient l'amour du faste; on jugeait méritoire une simplicité conforme à l'Évangile.

Les somptueux édifices de la période précédente rappelaient trop le luxe des grands et les pompes du siècle. Les deux premiers abbés de Cîteaux voulurent que la nudité mélancolique de leur église plongeât les esprits dans le recueillement. On s'était détaché d'un monde que l'on avait cru sur le point de périr, et du fond de la vie réelle, on tournait constamment les regards vers les profondeurs lumineuses de l'éternité.

Ces tendances stoïques allaient engendrer un art sévère comme elles. L'architecture gothique, par sa tristesse sublime, détourna les âmes des soucis de l'existence journalière, pour les occuper uniquement d'un meilleur avenir. La Peinture proprement dite ne gagna point à cette révolution. La rigueur ascétique et le funèbre enthousiasme des prélats l'exclurent souvent des édifices; saint Bernard, l'apôtre des croisades, le profond Abailard, saint Dominique, saint François d'Assise, blâmaient sans relâche ces ornements, qu'ils regardaient comme une pompe vaine et un luxe dangereux. *Quid facit illa ridicula monstruositas, ac formosa deformitas? Quid ibi immundæ simæ?* disait saint Bernard dans un de ses pieux transports. Quand la Peinture, malgré ces déclamations, embellissait avec timidité quelque chapelle, les vitraux l'éclipsaient de leur mosaïque resplendissante.

L'Italie seule échappait à l'âpre influence des nouvelles doctrines. Les croisades développèrent son industrie et son commerce, lui fournirent des occasions de négoce, plutôt qu'elles ne l'entraînèrent à de périlleux dévouements; elles enrichirent ses villes principales, tandis qu'elles appauvrissaient toute la noblesse de l'Europe. Elle ne suivait donc pas les prescriptions de saint Dominique et de saint François. Partout, de jeunes Républiques prospéraient : Venise, Amalfi, Pise, Lucques, Gênes, Milan, possédaient la courageuse ardeur, la force exubérante qui, après avoir suffi aux besoins de la vie réelle, désire autre chose et s'élance dans les domaines sans fin de l'univers idéal.

ITALIE.

Les plus anciens tableaux signés que l'on trouve en Italie sont ceux d'André Rico, peintre grec, qui travaillait dans l'île de Candie, au onzième siècle, et mourut en 1105. Les premiers coloristes indigènes, quand l'art sortit de sa longue torpeur, furent Guido et Pietrolino : ils tracèrent à Rome, sous Pascal II ou Gélase II, de 1110 à 1120, dans la tribune des SS. Quattro Coronati, une peinture où ils écrivirent leurs noms. Elle subsiste encore, aussi bien qu'une autre faite par eux à Pise. Après leurs ouvrages, on admira ceux de Barnaba, peintre grec venu de Constantinople et mort dans la Toscane, en 1150. Les deux Bizzamano, l'oncle et le neveu, originaires aussi de Byzance, décorèrent ensuite les édifices de la même province italienne; ils florissaient en 1184 et 1190. Ils eurent pour successeur un homme du pays, Ventura de Bologne, qui signait *Ventura de Bononia;* il existe des tableaux de sa main datés de 1197 et 1217. Quelque fastidieuse que soit cette nomenclature, son importance doit nous la faire pardonner : le Florentin Vasari, dans son orgueil patriotique, a voulu accréditer l'opinion que Cimabué ouvrit le cortége immense des peintres modernes; il garda un silence perfide sur ceux qui viennent de nous occuper et sur un petit nombre d'autres, que nous allons évoquer du sein de leur oubli. Tel fut Giunta de Pise, qui obtint, de son vivant, une célébrité peu commune. Il exécuta de nombreux ouvrages pour sa patrie, et reçut diverses commandes pour d'autres villes. Un crucifix, portant son nom et la date de 1236, a orné pendant plusieurs siècles l'église supérieure d'Assise, et un autre, l'église inférieure. Il imitait d'une manière trop fidèle le style byzantin : Guido de Sienne, qui travaillait en même temps, lui fut bien supérieur. La ville d'où il tira son surnom formait alors une République prospère; elle éclipsait et dominait Florence, dont elle culbuta les troupes à la fameuse bataille de Monteaperto, quelques années plus tard. Guido fonda l'école de Sienne, école pleine de fraîcheur, de poésie et de gaieté, bouquet de fleurs charmantes, épanouies dans un vallon de la Toscane, sous un ciel toujours pur. Un de ses tableaux, que possède encore l'église des Dominicains dans sa ville natale, porte la date de 1221. Bonamico, Parabuoi, Diotisalvi marchèrent sur ses traces et puisèrent l'inspiration aux mêmes sources. Ils eurent pour successeur, à la fin du treizième siècle, le nommé Duccio, qui fut un artiste remarquable. Un grand tableau de sa main, qui orne la cathédrale de Sienne, permet de juger son mérite : ce tableau l'occupa trois années. Rumohr le place au premier rang parmi les œuvres de l'école byzantino-toscane, et le trouve même plus habilement peint que les madones de Cimabué. Dans le siècle suivant, la petite République enfanta un homme qui jouit encore d'une célébrité réelle, grâce à l'amitié de Pétrarque et aux compositions charmantes dont il a orné la chapelle des Espagnols, une des merveilles florentines, et le Campo-Santo de Pise. Cet homme fut Simone Memmi, l'artiste auquel on doit l'image de Laure. Élève de Giotto, il suivit son maître à Rome, quand des travaux importants l'y appelèrent. Le talent qu'il déploya dans la ville éternelle le fit mander par le chef de l'Église, qui habitait alors Avignon : il exécuta pour lui une foule d'ouvrages. Il ne dessinait pas toujours d'une façon irréprochable, mais savait observer la nature et la reproduire avec une grande fidélité : aussi, peignait-il admirablement le portrait. Il aimait d'ailleurs, selon le goût de son époque, à dérouler, dans une suite de tableaux, toute l'histoire d'un saint ou d'un personnage fameux. Après avoir orné de ses compositions plusieurs villes italiennes, il mourut en 1345. On grava sur sa tombe cette pompeuse inscription : *A Simone Memmi, le plus célèbre de tous les peintres de tous les âges; il vécut 60 ans 2 mois et 3 jours.* Ambroise et Pierre Lorenzo furent ses compétiteurs; ils n'avaient pas moins de talent

que lui, mais un poëte n'a point vulgarisé leur nom. Le palais communal, la sacristie du dôme de Sienne et le Campo-Santo renferment des productions qui portent témoignage en leur faveur. L'école dont ils font la gloire alla s'affaiblissant, après eux, entre les mains d'hommes secondaires, comme un grand fleuve qui se divise en une multitude de bras au moment de se perdre dans la mer.

Florence devait engendrer une plus longue série d'artistes vigoureux. Les archives du chapitre métropolitain mentionnent, vers l'an 1224, un dessinateur d'images, appelé Fidanza. En 1240, Cimabue vint au monde. Il était d'une noble famille; son père, remarquant son intelligence précoce, l'envoya écouter les leçons de grammaire qu'un de ses parents donnait dans Sainte-Marie-Nouvelle. Mais, au lieu d'étudier, le jeune homme barbouillait de croquis les marges de ses livres. A cette époque justement, des peintres grecs furent appelés à Florence pour décorer la chapelle des Gondi. L'élève indocile fit alors l'école buissonnière; il restait des jours entiers près des coloristes naïfs, perdu dans ces rêves involontaires qui sont le signe le plus manifeste du génie et sa plus douce récompense. Les artistes grecs et le père de Cimabue reconnurent en lui une vocation indubitable, qui promettaient de le rendre illustre; les Byzantins, avec l'assentiment de sa famille, lui enseignèrent donc leur profession. L'élève surpassa bientôt les maîtres : loin de s'en tenir servilement à la tradition, comme ils le faisaient, il voulut améliorer l'ancien style, donner de l'expression aux figures, assouplir les lignes et fondre plus harmonieusement les couleurs. Vasari a eu tort de lui sacrifier des peintres précédents, mais il n'en reste pas moins vrai qu'il perfectionna la vieille manière avec une hardiesse plus grande et un talent supérieur. Son chef-d'œuvre orne l'église Santa-Maria-Novella : il l'avait terminé depuis peu, lorsque Charles d'Anjou, passant par Florence, alla voir l'artiste. Les habitants du quartier profitèrent de l'occasion et s'introduisirent avec sa suite dans l'atelier; la vue du tableau leur causa une joie si grande, que cet endroit de la ville en prit le nom de *Borgo allegri*, qu'il a conservé. La madone fut portée processionnellement à l'église, au son des cloches et des trompettes, aux cris enthousiastes de la foule. Cimabue avait la plus haute opinion de son art : il brisait immédiatement les ouvrages dans lesquels on lui signalait ou dans lesquels il apercevait lui-même des défauts, Il mourut en l'année 1300 et fut enseveli à Santa-Maria del Fiore. Le mosaïste Andrea Tafi, dont la carrière se termina six années avant la sienne, lui avait prêté son aide et avait partagé la gloire de ses innovations.

Un jour que Cimabue allait de Florence au bourg de Vespignano, il rencontra sur son chemin un jeune garçon d'une dizaine d'années, qui conduisait un troupeau de moutons. Avec un caillou pointu, il dessinait sur une pierre plate une de ses brebis en train de brouter l'herbe : c'était Giotto. Surpris et se rappelant de quelle manière il avait lui-même révélé son talent, Cimabue demanda au petit pâtre s'il voulait venir chez lui. Le pauvre enfant répondit qu'il en serait charmé, pourvu que son père lui en donnât l'autorisation. Le père, n'étant pas riche, accepta de grand cœur l'offre généreuse du peintre florentin. Giotto devint peu à peu l'égal de son maître et continua la réforme que celui-ci avait commencée; il se rapprocha encore de la nature : ce fut le premier peintre italien capable de faire un portrait. Il nous a légué les images de Brunetto Latini, du Dante, son élève, et de Corso Donati, grand personnage de l'époque. Il dédaigna presque entièrement les vieilles traditions byzantines; frappés de son audace, ses contemporains eurent pour lui une admiration illimitée. Ses meilleures peintures se trouvent à Padoue, dans la petite chapelle de l'Arena; dans le chœur de l'église Sainte-Claire, à Naples; au *Campo-Santo* et dans la cathédrale d'Assise, au-dessus du tombeau de saint François. L'école florentine ne lui dut pas seule de nouveaux progrès : appelé, invoqué, sollicité, il travailla dans la plupart des villes italiennes, donnant l'exemple des réformes et jouant, en quelque sorte, le rôle d'un messie de la Peinture. Le testament de Pétrarque lègue au seigneur de Padoue une madone de Giotto, *dont les ignorants,* dit le poëte, *ne comprennent pas la beauté, mais devant laquelle les maîtres de l'art restent muets, d'étonnement.* Il avait lui-même conscience de sa valeur et mourut en 1336.

Une tourbe d'imitateurs s'élança dans la route ouverte par lui. Ses principaux disciples furent Taddeo Gaddi, Giottino, Stefano et André Orcagna. Taddeo Gaddi, l'élève préféré du maître, qui avait été son parrain, suivit fidèlement sa manière; ses seules innovations furent de donner plus de force au coloris, plus de grâce aux contours. Il eut pour saint Jérôme une prédilection particulière, et a reproduit un assez grand nombre d'épisodes tirés de sa vie. Stefano montra une intelligence plus libre, un esprit plus inventif; il essaya de peindre en raccourci les bras et les jambes de quelques figures, et le raccourci est la hardiesse la plus grande que puisse tenter un dessinateur encore novice. Il accusa le premier les formes du nu sous l'étoffe des draperies. Les lois de la perspective fixèrent aussi son attention : il y chercha les moyens d'étonner, de ravir les spectateurs, en promenant leur vue dans un monde imaginaire, où l'on retrouve tous les phénomènes du monde réel. L'illusion produite par les fresques dont il orna le cloître du Saint-Esprit, à Florence, sembla presque un effet magique et excita l'admiration de toute l'Italie. Après la mort de son maître, on le chargea de terminer plusieurs de ses travaux. Il expira lui-même en 1350, à l'âge de 49 ans.

Giottino fut encore un de ces esprits vaillants qui ajoutent aux conquêtes de leurs devanciers. Les nobles aspirations, le côté sérieux de Giotto le frappèrent surtout; il aborda la peinture avec des instincts lyriques; ses fresques de l'église *Santa-Croce* annoncent en lui le précurseur de Massaccio.

André Orcagna fut à son tour le précurseur de Michel-Ange : la peinture, la sculpture, l'architecture et la poésie entraînèrent son imagination dans leurs brillants domaines :

les sombres visions d'Alighieri ne le captivaient pas moins que le grand dessinateur du *Jugement dernier*. Plusieurs fois, au campo-Santo, à Santa-Maria-Novella et dans la chapelle Strozzi de Florence, il évoqua les terreurs de l'enfer. Comme beaucoup d'hommes éminents, il réunit la grâce et la force. Après avoir peint d'une manière tragique les supplices des damnés, il ornait d'une beauté céleste le visage des élus et répandait sur leur figure le sourire d'une joie divine; il semble qu'un rayon de l'éternelle béatitude les éclaire déjà. Né à Florence en 1329, Orcagna mourut âgé de soixante ans.

Des progrès si indispensables n'avaient pu s'effectuer sans que des esprits opiniâtres, des intelligences moroses cherchassent à les ralentir, à leur faire obstacle et à les déprécier. Dans toutes les époques la routine a ses héros, la mort ses courtisans. Margaritone d'Arezzo et Ugolino de Sienne prirent le parti du passé contre l'avenir, de l'ignorance et de la maladresse contre l'étude et l'habileté croissante des générations nouvelles. Ni l'un ni l'autre ne voulut abandonner l'ancien style. Margaritone peignait, sculptait, bâtissait à la façon des Byzantins. Il appelait sans doute son aveuglement une noble fidélité. Si l'on ne connaissait les perpétuelles inconséquences de la nature humaine, on s'étonnerait d'apprendre qu'il était lui-même un novateur à certains égards. Des panneaux, dont on faisait alors un usage exclusif, avaient le grave inconvénient de se fendre, ou de laisser voir les jointures, quand ils étaient formés de plusieurs pièces. Pour remédier à ce défaut, Margaritone appliquait sur le bois une toile de lin que fixait une colle forte, composée de rognures de parchemin bouillies, et couvrait ensuite la toile de plâtre. Ce procédé fit fortune; on l'employa jusqu'au seizième siècle. Raphaël s'en servit pour son fameux *Sposalizio* de Milan. Une méthode semblable explique très-bien comment la toile a fini par remplacer les panneaux. L'inventeur mourut après 1289, âgé de soixante-dix-sept ans; le triomphe des nouveaux principes et le dédain que les jeunes gens témoignaient pour ses compositions remplirent sa vieillesse d'amertume. On ne peut compatir à des chagrins de cette nature; pour un ami de la routine qui souffre en silence, des milliers se font persécuteurs, et persécuteurs impitoyables.

Comme Margaritone n'avait pas voulu admettre les réformes de Cimabue, Ugolino de Sienne repoussa les innovations de Giotto et s'en tint à celles du premier artiste; c'est toujours la même conduite et le même discernement. Ugolino mourut dans la décrépitude en 1339.

Malgré ces protestations impuissantes, l'art poursuivait le cours de ses destinées : il cherchait à rendre la nature avec une fidélité de plus en plus rigoureuse. Même après les essais de Stefano, la perspective et le clair-obscur étaient encore les parties les moins avancées de la peinture. Pietro della Francesca et Brunelleschi en saisirent et en appliquèrent les premiers les règles d'une manière habile. Paolo Ucello montra une violente passion pour la géométrie pittoresque : il affirmait que d'elle seule dépendaient toute la puissance et tout le charme de la peinture. Il en faisait une étude perpétuelle et lui sacrifiait l'argent, le repos, le sommeil. Outre les monuments et les paysages, il retraçait avec une grande satisfaction les animaux et les arbres. Quoique épris de la nature entière, il avait un goût particulier pour les oiseaux : il en avait peint de toutes les espèces, et gardait leurs images dans sa maison, sa pauvreté ne lui permettant pas de nourrir les modèles. De là lui vint le surnom qu'il porte et qu'on lui donna de son vivant : *Paul l'Oiseau*. Il mourut dans l'indigence et l'oubli en 1432, à l'âge de quatre-vingt-trois ans. Chose singulière chez un empiriste, il n'avait aucun sentiment de la couleur!

Vers le même temps, Ghiberti propageait l'admiration que lui avaient inspirée les statues et les monuments antiques. Sous son influence, les artistes concevaient le désir d'atteindre à la manière plus libre, plus savante des Grecs et des Romains, dans tout ce qui concerne le nu et la draperie. Il exécuta lui-même les fameuses portes du baptistère de Florence, où il déploya une pureté, une élégance de dessin qui plongèrent dans la réflexion les artistes de l'époque et leur montrèrent quels espaces inconnus il leur restait à franchir. Un peintre contemporain, Masolino da Panicale, augmenta en eux la conscience de leur imperfection par l'habileté avec laquelle il employa les ressources du clair-obscur.

Ces nouveaux moyens ne tardèrent pas à profiter aux nobles sentiments, aux pieuses tendresses qui composaient alors le fond de la vie morale chez les peuples chrétiens, et une source commune d'inspiration pour tous les beaux-arts. Un jeune homme riche, doué de talents extraordinaires qui aurait pu mener dans le monde une brillante existence et accroître sa fortune par ses travaux, aima mieux revêtir l'humble costume des Frères prêcheurs. Né en 1387 à Fiesole, Giovanni cher chade bonne heure le recueillement et le silence parmi les moines qui suivaient la règle de Saint-Dominique. Ses premiers ouvrages furent des miniatures pleines d'un charme idéal. Ses tableaux augmentèrent l'admiration qu'il avait excitée. Nul peintre n'avait encore animé ses personnages d'aussi profondes émotions. Depuis l'extase de la prière jusqu'aux ravissements des élus, depuis la gratitude envers le Rédempteur jusqu'à la crainte des justices divines, tous les sentiments chrétiens ont revêtu sur ses panneaux une forme poétique : c'est qu'une piété fervente agitait le cœur du saint moine. Il ne prenait jamais sa palette sans avoir invoqué le Père des hommes; il ne retouchait jamais ses tableaux, parce qu'il les regardait comme produits par une inspiration de la Grâce. Quand il représentait le Sauveur sur la croix, ses joues se baignaient de larmes. Il ne peignit et ne voulut peindre que des sujets sacrés. Pour que rien ne le détournât de ses travaux, ne ramenât vers la terre sa pensée qui cherchait le ciel, il refusa tous les honneurs ecclésiastiques, et notamment l'archevêché de Florence. Cet amour de la solitude agrandit son talent : l'inspiration est comme une eau limpide ; dès que vous vous agitez, elle se trouble, et la vase de l'action ternit la source diaphane. Heureux cénobite, qui a vécu loin des bassesses du monde, unique-

ment préoccupé de son salut et des radieuses apparitions qu'évoquait son génie! Un labeur continuel, une vie longue et tranquille, lui permirent d'exécuter un nombre immense d'ouvrages. En 1455, frère Angélique s'endormit dans la paix du Seigneur. Il avait donné à l'expression toute la vie, toute la grâce dont elle est susceptible, et lui avait communiqué les attendrissements de son cœur; mais il négligeait le reste : les corps, les vêtements, les extrémités surtout démontrent qu'il croyait avoir assez fait, quand il avait rendu les mouvements de l'âme.

Les différents progrès que nous avons énumérés vinrent aboutir à Masaccio, qui s'en empara d'un main magistrale. C'était un de ces hommes naïfs que leur vocation absorbe au point de les rendre insensibles pour tout le reste. Gauche, distrait et rêveur, il était sans cesse préoccupé de son art et des visions charmantes qui flottaient dans son esprit. Son costume, ses intérêts, sa personne, il les oubliait avec une noble insouciance et une poétique abnégation; il ne demandait qu'à la dernière extrémité l'argent qui lui était dû. Frappé uniquement des apparences, le vulgaire changea son nom de Tommaso en celui de Masaccio, augmentatif ridicule; sa maladresse honorable devint un sujet de raillerie, au lieu d'être un motif de respect. Masaccio, cependant, faisait des prodiges. Les œuvres de ses devanciers, disait-on, étaient peintes; mais les siennes étaient vivantes. Splendeur du coloris, suavité du clair-obscur, attitudes pleines de mouvement, expressions pleines de force et de naturel, tous les mérites s'y trouvaient rassemblés. Il dessinait au fond de ses tableaux des monuments en perspective qui faisaient une complète illusion. Après avoir orné presque toutes les églises de Florence, il alla passer quelque temps à Rome, puis revint dans sa patrie. C'est alors que son maître, Masolino da Panicale, étant mort, pendant qu'il historiait la chapelle de Brancacci, au monastère *del Carmine*, Masaccio hérita du travail interrompu. Là, son talent prit de nouvelles forces; une longue suite de peintures lui permit de déployer tant d'imagination, de sentiment et d'adresse, que tous les grands dessinateurs de l'Italie sans excepter Michel-Ange et Raphaël, ont profité en étudiant ces compositions. Un si noble caractère, un mérite si étonnant et si précoce devaient recevoir leur récompense. A 26 ans, le pauvre artiste mourut empoisonné par des jaloux : telle est du moins l'opinion commune. On l'ensevelit dans l'église même qu'il ornait de ses chefs-d'œuvre, et un petit nombre d'admirateurs déplorèrent sa fin tragique; mais, comme la simplicité de ses manières avait généralement fait concevoir peu d'estime pour lui, on ne grava sur sa tombe aucune épitaphe. Il avait laissé choir sa palette en 1443 : un siècle après seulement, on lui consacra des vers. Ce fut pour les poëtes une occasion de s'attendrir selon les règles de la prosodie. Un trait caractéristique nous révèle dans quel état Masaccio avait trouvé la Peinture : il fut le premier coloriste qui posa ses personnages sur la plante de leurs pieds; ses prédécesseurs les plaçaient toujours debout sur la pointe, faute de savoir exécuter assez habilement les raccourcis. Paolo Ucello lui-même n'avait pu vaincre cette difficulté.

Vasari ayant, je ne sais pourquoi, parlé de Masaccio d'abord et ensuite de Fra Angelico, tous les auteurs se sont laissés fourvoyer par cette transposition : ils signalent le moine enthousiaste comme un des élèves ou des imitateurs de Masaccio. Mais Giovanni da Fiesole avait trente ans de plus que lui et n'aurait guère pu le prendre pour modèle qu'à l'âge de 50 ans. Or, nous avons vu qu'il manifesta de très-bonne heure la grâce et la force de son intelligence. Lanzi lui-même, entraîné par sa fâcheuse habitude d'omettre les dates, n'a pas tout à fait évité cette erreur.

Le monastère que Masaccio décorait de fresques immortelles, renfermait alors un jeune novice qui ne montrait aucune sympathie pour la grammaire, aucune tendresse pour la science et la littérature; son bonheur était de se glisser dans la chapelle des Brancacci et d'y examiner à loisir les créations du grand homme. On lui fit donc apprendre le dessin. Filippo Lippi révéla bientôt l'adresse la plus étonnante et l'imagination la plus vive; mais il embrassa la nature avec un amour exclusif. Les têtes de ses personnages sont presque toutes des portraits : l'expression et la vérité y dominent. Il se plaisait aussi à reproduire l'aspect varié des campagnes, les accidents poétiques des forêts et des lacs, des plaines et des collines, du ciel et de la mer. Sa biographie est un roman complet, où de violentes passions et des catastrophes inattendues réveillent sans cesse la curiosité du lecteur. Il mourut en 1469, empoisonné par la famille d'une jeune personne qu'il avait séduite et qu'il refusait obstinément d'épouser, quoiqu'il eût d'elle un fils plein d'espérances.

Son imitateur, Andrea del Castagno, rabaissa de quelques degrés l'empirisme de son maître; il reproduisit avec un soin extrême les meubles, les vêtements, les moindres détails. C'était d'ailleurs un esprit sauvage, qui excellait à rendre les physionomies terribles : l'image des supplices ne lui inspirait même aucune répugnance. On le surnomma *André le bourreau*. Il assassina par jalousie Dominique de Venise, et ne fut point soupçonné de ce meurtre, qu'il avoua au lit de mort. Dans ses tableaux, comme dans ceux de Lippi, les têtes des personnages ont presque toute la réalité du portrait.

Certains critiques, entre autres M. Rio, blâment vivement l'amour de la nature, la scrupuleuse imitation des objets réels, que nous avons déjà signalés dans plusieurs artistes; ils les jugent des symptômes de décadence, un retour vers la matière et le paganisme. A les entendre, les peintres se précipitaient dès lors des hauteurs sereines de l'idéal, quittaient la pure atmosphère du sentiment religieux, pour se rapprocher des formes triviales et des grossières dispositions de la vie quotidienne. Mais l'art du coloris ne pouvait échapper à la contrainte hiératique, se dépouiller de sa roideur primitive, sans étudier, sans copier avec soin les modèles variés qu'il doit reproduire éternellement. Ses œuvres ne sont pas une création abstraite, comme la philosophie; elles nous offrent des images : il

est donc indispensable que l'on y retrouve les caractères des êtres vivants et des choses inanimées. Il faut qu'une montagne ait l'apparence d'une montagne ; que les fleurs, les bois. les prés, le visage et le corps humains s'offrent à nous tels que les a formés la nature. La gloire du peintre consiste à unir une observation fidèle aux données de l'intelligence et aux inspirations du sentiment. Il part de l'idée pure et cherche le vrai, qui doit lui fournir l'enveloppe de ses conceptions. Que dans ce travail primitif il reproduise quelquefois trop minutieusement les objets réels, cela est inévitable et ne présente aucun péril. Un intervalle immense sépare encore la Peinture de l'époque où la forme et le détail oppriment la pensée.

L'élève principal de Giovanni da Fiesole en offre une preuve entre mille. Benozzo Gozzoli sut réunir l'observation de la nature au sentiment poétique et religieux, qui prête une âme à tous les objets. Ce qu'il y a de plus faible chez lui, c'est le dessin ; mais, pour l'expression, la vie et la fraicheur, on ne l'a peut-être point surpassé. Il avait dans l'esprit quelque chose de jeune, de brillant et d'heureux. Ses œuvres sereines forment un contraste marqué avec les autres produits de la sombre école florentine ; elles ont une sorte de grâce et d'abondance printanières : un ciel pur illumine ses tableaux. la végétation la plus riche en égaie la perspective, des fleurs s'y épanouissent à l'ombre ou sous l'ardente lumière du soleil, des oiseaux jouent dans les branches, des quadrupèdes broutent le vert gazon ; et puis, ce sont de beaux édifices qui occupent le premier plan, des troupes de jeunes filles souriantes, de jeunes garçons à l'œil animé, aux faciles allures, des vieillards encore robustes et d'agréables matrones. Benozzo a déployé toutes les ressources de sa vive et gracieuse imagination au Campo-Santo ; il en a orné une muraille entière, œuvre immense et capable d'effrayer une légion des peintres, suivant l'expression de Vasari. Sur cette longue paroi, il a exposé l'histoire de l'Ancien Testament depuis Noé jusqu'à Salomon. La diversité des scènes que comprend une période aussi étendue a permis au coloriste de montrer la souplesse de son esprit et de sa main. La construction de l'arche, le déluge, la tour de Babel, Gomorrhe, Sodome et les villes voisines incendiées par le feu céleste, Isaac offert en holocauste, la naissance de Moïse environnée de miraculeux pronostics, les Hébreux traversant la mer Rouge, ne forment qu'une partie des épisodes qui ont revêtu sous le pinceau de Gozzoli des formes vivantes. Lorsqu'il mourut en 1478, ayant le même âge que le siècle, on l'enterra dans le Campo-Santo, près de son œuvre, et, pendant les nuits sereines de l'Italie, son ombre satisfaite put errer le long de ce cloître fameux, où semblent respirer les enfants de son génie.

Enfin se présentent à nous les maîtres des grands artistes qui ont porté au loin la gloire de l'école florentine. Voici d'abord Andrea Verrochio, homme doué de talents nombreux et d'une activité peu commune. Il fut en même temps orfèvre, statuaire, graveur, peintre et musicien ; mais il avait une préférence marquée pour la sculpture. Ce fut seulement après avoir acquis dans cet art une grande réputation qu'il prit la palette. Ses œuvres coloriées ne diminuèrent pas la haute opinion que ses travaux antérieurs avaient donnée de lui ; toutefois, il ne mania pas longtemps le pinceau : chargé de peindre pour les moines de Vallombreuse un *Baptême du Christ*, il se fit aider par Léonard de Vinci, son élève, qui était encore très-jeune. Léonard peignit un ange dont la beauté parut au maître lui-même éclipser tout le reste du tableau. Ayant eu l'esprit de se rendre justice, Verrochio eut le bon sens de ne pas envier son disciple et le courage de lui céder la place : il abandonna pour toujours l'art du coloris (1432-1488).

Dominique Gairlandajo, le maître de Michel-Ange, s'attacha, au contraire, à la peinture avec un amour exclusif. Son père, qui était orfèvre, avait inventé une sorte d'ornement que portaient les jeunes filles et qu'on appelait des guirlandes : de là lui vint le surnom illustré par son fils. Dans la boutique où il ciselait des métaux, le jeune homme ne rêvait que brillantes images. Durant ses heures de loisir, il s'exerçait constamment au dessin. Il acquit dès lors une telle habileté, qu'il lui suffisait de voir passer une personne pour esquisser son portrait avec une surprenante exactitude. Dominique fut le premier peintre italien qui sentit la nécessité de rendre la perpective aérienne. Les tableaux acquirent de la profondeur, et la magie des lointains fit rêver les âmes poétiques. On trouve des compositions de Ghirlandajo dans un grand nombre de villes tailiennes, car il était très-laborieux et digne sous tous les rapports d'enseigner Michel-Ange. Il renonça aux ornements dorés dont on surchargeait alors les costumes des personnages. La mosaïque charmait son intelligence forte et vigoureuse ; il avait coutume de dire que c'était de la peinture pour l'éternité. Dominique Ghirlandajo mourut en 1495, à l'âge de quarante-quatre ans.

Luca Signorelli fut encore un des artistes importants du quinzième siècle et un précurseur des grandes écoles du seizième. S'étant occupé de l'anatomie avec plus de soin que tous les artistes précédents, il déploya, dans les nus. dans les raccourcis et dans l'art de grouper les figures, un talent supérieur. « Il ouvrit aux peintres modernes la voie qui mène à la perfection dernière, » selon les paroles de Vasari. Son dessin garde, il est vrai, un peu de sécheresse ; mais, excepté ce défaut, rien ne trahit plus dans ses ouvrages l'inexpérience des époques primitives. Aussi, Michel-Ange faisait-il habituellement son éloge. Signorelli avait exécuté à Notre-Dame d'Orvietto un *Jugement dernier* plein de postures audacieuses. Lorsque Buonarotti dut traiter le même sujet, il emprunta au peintre de Cortone non-seulement des motifs, des groupes d'anges et de démons, des attitudes et des effets de raccourcis, mais la disposition générale de la partie supérieure. La *Cène*, dont il a orné une église de sa ville natale, offre, d'après le témoignage de Lanzi, une beauté, une grâce et une douceur de teintes qui le rapprochent des modernes. Ayant perdu par accident un fils qu'il aimait beaucoup, jeune homme d'une figure charmante et d heureuses proportions, il le dépouilla

de son costume, malgré sa douleur, et le peignit avec une minutieuse fidélité, pour conserver au moins l'image d'un enfant chéri. La plupart des princes italiens voulurent posséder de ses tableaux. Il mourut à Cortone, sa patrie, dans un âge fort avancé; Léonard de Vinci et Raphaël dormaient déjà sous le gazon (1439-1521).

Lorsque Léonard aborda la carrière où l'attendait la gloire, la peinture possédait toutes ses ressources : le débutant n'eut qu'à donner plus de relief aux objets. Il était fils naturel d'un notaire et vint au monde en 1452. Jamais homme n'eut un esprit si souple et des talents si variés : non-seulement il cultiva la peinture, la statuaire et l'architecture, mais il déploya une habileté peu commune dans les mathématiques, la mécanique, l'hydrostatique, la musique et la poésie ; bien mieux, il excellait dans le maniement des armes, l'équitation et la danse. Un corps svelte et bien proportionné, de beaux traits, une physionomie expressive, complétaient ses avantages. Aussitôt qu'il eut quelque habitude du pinceau, nous avons vu qu'il désespéra son maître. S'étant livré à tant d'occupations différentes, il ne put produire un grand nombre de tableaux ; il en laissa même plusieurs inachevés. Le catalogue de ses œuvres, dressé dernièrement par le docteur Rigollot, n'est donc pas fort étendu ; mais on y voit figurer des créations immortelles. Léonard de Vinci a eu deux manières : l'une, chargée d'ombre et faisant ressortir les formes par la vigueur du clair-obscur; l'autre, plus douce et plus calme, où des demi-teintes ménagent les transitions. Mais ce ne sont là que des différences techniques; d'autres caractères s'y trouvent joints et augmentent le contraste. Aussi longtemps qu'il fit usage du premier style, Léonard fut le plus septentrional des peintres italiens ; celles de ses toiles qui appartiennent à cette classe ont toutes quelque chose de singulier, de rêveur et de fantastique : la vue s'y perd dans d'immenses lointains où pyramident de hautes montagnes, nues, bizarres, solitaires, d'une couleur impossible ; des lacs tortueux, des fleuves démesurés serpentent à leur base ; sur le devant du tableau, les personnages occupent les grottes les plus étranges que l'on puisse concevoir, ou se tiennent debout, au milieu de la campagne inhabitable et désolée; une lumière presque surnaturelle éclaire ce monde merveilleux. Les figures sont en harmonie avec les objets inertes : elles ont souvent des types anguleux, extraordinaires, qui rappellent Lucas de Leyde et s'éloignent des proportions de la beauté ; lorsque les lignes sont régulières, d'une autre part, un sourire divin anime les traits : il semble voir les têtes d'anges et de bienheureux sculptées sous les voussures des cathédrales. D'autres fois c'est une expression de doux recueillement, de joie pensive ou de mélancolie ; nous retrouvons là tous les effets, tous les sentiments qu'affectionnent les poëtes du Nord. La seconde manière de Léonard de Vinci est nette, sereine, précise et calme; les songes, la brume, ont disparu : nous sommes en pleine nature italienne et méridionale. Le fameux *Cénacle* du couvent des Grâces, à Milan, nous offre un admirable xemple de ce nouveau style ; mais un secret magnétisme entraînait si fortement l'artiste vers le premier, qu'il y revint par la suite, et dans un âge avancé, comme le démontre le portrait de Monna Lisa, qui orne la galerie du Louvre. C'est à Milan que Léonard forma le plus d'élèves : Luini, André Salai, Gaudenzio Ferrari, Lorenzo di Credi marchèrent sur ses traces. Appelé en France dans l'année 1516, il n'y mit au jour aucune peinture et ne fut guère occupé que d'un projet de canal pour l'assainissement de la Sologne. On prétend qu'il mourut entre les bras de François Ier; cette anecdote sentimentale et romanesque a l'inconvénient d'être fausse : Léonord de Vinci expira au château de Cloux, près d'Amboise, le 2 mai 1519, pendant que le prince habitait Saint-Germain-en-Laye.

Si Léonard de Vinci, par son talent précoce, avait découragé son maitre et lui avait fait abandonner la peinture, Michel-Ange étonna le sien. Ghirlandajo fut mortifié de voir que les essais de l'habile néophyte égalaient souvent ses propres tableaux. Craignant avec raison d'être bientôt surpassé, il tourna vers la sculpture l'imagination du robuste élève. Laurent-le-Magnifique lui demanda précisément à cette époque un jeune homme capable de se distinguer dans l'art du statuaire. Ghirlandajo se hâta de lui envoyer son inquiétant disciple ; le prince l'admit à sa table et le traita comme son enfant. Michel-Ange dès lors cultiva tour à tour la peinture et la sculpture. Les jardins des Médicis étaient peuplés de statues antiques qui lui servirent de modèles; pour les savantes illusions de la couleur, il les étudia au monastère des Carmes et s'inspira longtemps du génie de Masaccio. L'anatomie l'occupa douze années; sa connaissance intime de l'organisation humaine lui permit d'exécuter le nu avec une audace incomparable. On peut dire qu'il fut à cet égard le plus savant des peintres; la nature lui avait d'ailleurs donné un sentiment général du beau, qui le rendit poëte et lui révéla les secrets de l'architecture.

Le caractère de Michel-Ange n'est pas moins intéressant pas moins original que ses productions, et il pourrait offrir à un moraliste un sujet d'études curieuses. On n'en a point parlé comme on l'aurait dû ; faute d'espace, nous ne réparerons point nous-même cette omission. Il nous suffira de dire pour le moment que Buonarroti fut une sorte d'anachorète perdu dans la contemplation du beau, comme les ermites dans celle de l'éternité. Cette préoccupation incessante le mit en état de supporter un isolement continu : la société l'ennuyait et le fatiguait, parce qu'elle troublait l'état moral qui s'accordait le mieux avec sa nature : il éprouvait un sentiment de déplaisir, quand on l'arrachait à ses pensées habituelles. Jamais il ne se lia intimement avec personne ; un petit nombre de connaissances et très-peu d'élèves composaient pour lui toute l'humanité. Chose plus surprenante encore, il n'aima qu'une seule femme et d'un amour platonique, la célèbre marquise de Pescaire, Vittoria Colonna. Il a exprimé son affection pour elle dans des vers pleins d'une tendresse mélancolique et d'une chasteté idéale. Après sa mort, il regrettait amèrement de ne pas lui avoir baisé le front, au lieu de la main, la dernière

fois qu'il l'avait vue. Tous les objets excellents lui causaient l'impression la plus vive. Un beau cheval, une forêt, de hautes montagnes, l'aspect de la mer ou d'une vallée féconde, le ravissaient et l'exaltaient; il ne voulut cependant reproduire que la figure humaine, parce qu'elle lui semblait la forme la plus riche, la plus expressive et la plus élevée. En lui, comme dans les Pères du désert, on ne trouve aucun attachement aux biens de ce monde. Il donnait presque tous ses gains ; les pauvres, les débutants, son neveu en profitaient. Quoique ses travaux lui rapportassent de fortes sommes et qu'il eût pu vivre au milieu du luxe, il préférait les joies austères de l'abstinence. Lorsqu'il s'occupait d'une grande œuvre, il dormait souvent tout habillé pour ne pas perdre de temps et par mépris pour des soins futiles. Quelques morceaux de pain, qu'il mangeait sur son échafaudage, composaient alors sa nourriture. Mais, s'il négligeait sa personne, il ne s'épargnait aucune fatigue lorsqu'il était question de son art : il broyait lui-même ses couleurs, fabriquait de sa propre main ses limes et ses ciseaux. Ses mœurs stoïques correspondaient à l'élévation de son esprit ; le libertinage de ses contemporains allumait son indignation ou provoquait son dégoût. C'était une grande âme chez laquelle dominaient tous les instincts héroïques, et il pourrait sembler étrange que l'on n'ait pas méconnu à la fois son talent et son caractère : la foule n'aime point, en général, la noblesse épique de ces âmes vraiment supérieures.

Ce que nous venons de dire concernant l'homme, explique ses ouvrages : la science, la force, la grandeur, toutes les qualités sévères y frappent d'abord les yeux ; nulle coquetterie, nul artifice vulgaire. Le peintre avait dans l'esprit un idéal sublime, des types majestueux dont rien ne pouvait le détourner. Il sentait vivante en lui une population de héros qu'il essayait d'incarner, de transporter au dehors à l'aide des couleurs ou du marbre. Ses personnages ne semblent point faire partie de notre race : ce sont des créatures dignes d'habiter un monde plus spacieux, aux proportions duquel répondraient leur vigueur physique et leur énergie morale ; les femmes mêmes n'ont point la grâce de leur sexe : on dirait de vaillantes amazones capables de maîtriser un cheval et de terrasser un ennemi. Le grand homme ne cherche pas à séduire et à plaire ; il aime mieux étonner, frapper d'admiration ou de terreur. Moïse, qu'il a sculpté, pourrait lui servir d'emblème : son inspiration était comme une montagne sainte, d'où il descendait le front rayonnant d'éclairs, au bruit de la foudre et de l'orage, commandant l'obéissance et portant dans ses mains les tables de la loi. C'est par l'excès même de sa force qu'il a enlevé tous les suffrages; il n'y avait pas moyen de le méconnaître.

Des tendances de cette nature rendent facile à comprendre son goût passionné pour les sombres visions d'Alighieri.

Relativement au sujet spécial qui nous occupe, la première œuvre importante de Michel-Ange fut le célèbre carotn de la guerre de Pise, fait en concurrence avec Léonard de Vinci durant l'année 1504 : les deux productions devaient orner les murs de la salle du conseil dans le palais du gouvernement florentin. Ni l'une ni l'autre ne fut exécutée, mais les deux esquises devinrent en Italie l'objet de l'attention universelle : l'opinion publique se montra favorable à Michel-Ange et lui décerna la couronne. Tous les artistes contemporains, sans excepter Raphaël, étudièrent son admirable croquis. Profitant de la révolution de 1512 pour satisfaire sa haine contre Michel-Ange, Baccio Bandinelli, partisan de Léonard, pénétra au moyen de fausses clefs dans la salle où on conservait le chef-d'œuvre. le coupa en morceaux et l'emporta ; depuis lors ces fragments ont eux-mêmes disparu.

Vers l'an 1508, Buonarroti commença les peintures qui ornent les voûtes de la chapelle Sixtine ; vingt-cinq ans plus tard, le pape Paul III, escorté de dix cardinaux, alla trouver le grand homme et le pria d'exécuter sur la paroi du fond un immense tableau du jugement dernier : l'artiste ne recula point devant cette gigantesque entreprise ; au bout de huit ans, l'œuvre apocalyptique fut terminée. Le Christ s'y montre à nous sous une apparence formidable ; c'est moins le Sauveur des hommes qu'un juge menaçant et courroucé. Tout inspire la terreur dans cette page colossale, depuis les têtes affreuses des morts qui sortent du tombeau jusqu'à l'humble attitude de la Vierge, qu'épouvante son propre Fils. A une époque où la foi n'était pas encore détruite, bien des pécheurs ont dû frémir en présence d'une telle image, ont dû croire que les trompettes fatales résonnaient au-dessus de leur tête. Michel-Ange avait soixante-cinq ans lorsqu'il termina cette grande composition.

Il dédaignait la peinture à l'huile : elle lui paraissait mesquine, et il la disait bonne pour les femmes ou pour les hommes paresseux et indolents. Son génie ne pouvait se déployer que sur de vastes murailles ; il fallait à ce peintre athlétique et audacieux une arène digne de lui. Michel-Ange historia cependant quelques toiles ; ses dernières fresques furent la *Conversion de saint Paul* et le *Crucifiement de saint Pierre*, qu'il exécuta dans la chapelle Pauline et finit avec peine à l'âge de soixante-quinze ans. Il mourut plein de jours et de gloire en 1563. Rome et Florence se disputèrent ses restes. Côme de Médicis les fit enlever secrètement de la ville éternelle ; sa dépouille arriva le soir : les rues et les fenêtres se remplirent à l'instant de spectateurs et de flambeaux. On l'ensevelit avec une pompe royale, et, pour satisfaire les curieux, on laissa l'église tendue pendant plusieurs semaines.

Buonarroti eut peu d'élèves directs, mais un grand nombre d'imitateurs : Daniel de Volterre l'emporte sur ses autres disciples. Michel-Ange passe pour l'avoir aidé dans quelques tableaux, et notamment dans la fameuse *Descente de croix* qui orne l'église de la Trinité-des-Monts, à Rome, ouvrage que l'on regarde comme un des trois plus beaux de la ville éternelle ; les deux autres sont la *Transfiguration* de Raphaël et le *Saint Jérôme* du Dominiquin. Il n'est pas un amateur, pas un historien de l'art qui ne

loue ce tableau : on y a trouve réunis l'habileté de la composition, la vigueur du dessin et l'éclat du coloris; les nues sont d'une vérité qui égale la nature même ; l'affliction des personnages, de Marie et du disciple bien-aimé. par exemple, se communique aux spectateurs. Michel-Ange aurait pu signer ce tableau. Daniel de Volterre, dont le nom de famille était Ricciarelli, exécuta pour la même église et la même chapelle, dite des Ursins, l'histoire ou plutôt le long poëme de l'invention de la vraie Croix. Il était d'une humeur triste, solitaire et mélancolique : la nature lui avait donné peu de moyens ; il apprenait avec une peine extrême, et rien n'annonçait qu'il dût devenir un grand artiste. Mais, en lui refusant la verve et la facilité, notre mère commune l'avait pourvu d'une patience opiniâtre : tous les obstacles cédèrent devant cette force invincible. Paul III le chargea de voiler, dans la chapelle Sixtine, quelques figures du *Jugement dernier* qui lui paraissaient trop indécentes. Daniel de Volterre mourut en 1566, âgé de cinquante-sept ans.

Après Léonard de Vinci et Michel-Ange, le plus grand peintre de l'école florentine fut Andréa Vannucchi, appelé *del Sarto* à cause du métier de tailleur que son père exerçait. Ce n'était point un de ces artistes qui brillent par une qualité suprême, à laquelle ils sacrifient glorieusement et violemment toutes les autres ; il les réunissait plutôt et les conciliait avec une habileté supérieure. La pureté de contours, que l'on admire dans ses tableaux, lui fit donner le surnom d'*Andréa sans reproche*. A l'élégance des traits, ses figures joignent une expression douce, modeste et sensible : sur les lèvres entr'ouvertes flotte un sourire charmant, presque divin. L'ensemble de l'ouvrage offre une noble simplicité ; les costumes, fidèlement peints d'après nature, suivant les conditions et les âges, sont drapés avec un goût parfait, aveec un naturel exquis. On ne pouvait d'ailleurs mieux reproduire tous les sentiments humains sous leur forme populaire : l'étonnement, la curiosité, la joie, la tristesse, la compassion et l'espérance. Les tableaux d'Andréa causent, en général, une attendrissante émotion ; il était de la famille des poëtes élégiaques. De gracieux monuments occupent le fond de ses toiles, où il distribuait d'ailleurs fort ingénieusement les lumières et les ombres! Les seules qualités qui lui manquent sont l'énergie et la grandeur; il sait faire vibrer toutes les cordes de l'âme, excepté la fibre héroïque.

Il a peint des fresques et des toiles très-nombreuses : les compositions diverses dont il a orné le portique de l'Annonciation, à Florence, passent pour ses meilleurs travaux. Des maîtres grossiers lui avaient appris les éléments de son art; il se forma lui-même en étudiant les cartons de la bataille d'Anghiari, dessinés par Léonard et Michel-Ange, mais surtout les œuvres de Masaccio et du Ghirlandajo, plus en harmonie avec sa nature douce et affectueuse.

Cette disposition à la tendresse fut pour lui une source de perpétuels chagrins. Ayant épousé une jeune veuve, Lucrezia del Fede, elle abusa impitoyablement de son amour. Par ses manières hautaines, par son humeur impérieuse, elle éloigna de lui presque toutes les personnes qui lui étaient dévouées, celles mêmes qui lui donnaient du travail, et une partie de ses élèves. Cette femme séduisante et cruelle le força de délaisser, dans leurs jours, son père et sa mère, dont il était le seul appui. Elle employait tous ses gains à se parer, à satisfaire ses caprices : Andrea devait non-seulement travailler sans relâche, mais accepter quelquefois, lorsque le besoin d'argent le poussait, une rétribution bien inférieure au prix qu'il aurait pu exiger en d'autres circonstances. Des querelles domestiques le désolaient perpétuellement, et, pour comble d'infortune, Lucrezia ne dédaignait point les hommages que lui attirait sa beauté. Ceux qui n'étaient point menacés de vivre avec elle, se souciaient peu de ses défauts ; cherchant dans ses bras d'orageuses voluptés, ils jouissaient des emportements de sa passion, sans avoir à souffrir de sa colère. C'étaient des voyageurs qui, du haut d'une montagne, admiraient les magnificences d'une tempête, trop éloignée d'eux pour les atteindre. Une ardente jalousie dévorait le cœur de l'artiste; mais, enveloppé d'une chaîne de diamants, il ne pouvait rompre ses liens ; il obéissait malgré lui à l'ascendant de sa femme, et, après s'être vainement débattu, retombait sous le poids de sa propre faiblesse. De tous les hommes, ceux qui portent ainsi en eux-mêmes les causes de leur servitude sont les plus malheureux : leur manque d'énergie est pour eux un enfer sans espérance. Lucrezia finit par déshonorer Andrea del Sarto. François Ier avait fait venir à sa cour le grand peintre : sa femme ne l'avait pas suivi, et l'on aurait pu croire que l'éloignement briserait le sortilége : les lettres de Lucrezia, qui rappelait près d'elle son esclave, troublaient et agitaient, au contraire, le pauvre artiste, comme les incantations d'un magicien. Il pria le monarque de le laisser partir : François Ier lui remit une somme considérable pour lui acheter et lui expédier des objets d'art. Mais, une fois sous le joug de l'enchanteresse, le coloriste oublia le prince ; les robes de brocart, les joyaux, les festins, les parties de plaisir dissipèrent l'argent qu'il avait apporté. Il voulait néanmoins retourner vers son protecteur, s'excuser, prendre avec lui des engagements : sa femme le retint par ses cris et par ses pleurs. Voici quelle fut la récompense d'une si entière abnégation : frappé d'un mal contagieux, après qu'on eut levé le siége de sa ville natale, Andrea del Sarto se mit au lit dans un état désespéré. Son ingrate épouse, qui aurait dû l'environner de soins et de consolations, ne pensa qu'à le fuir pour ne pas être atteinte par l'épidémie. Le grand homme expira seul, l'âme pleine de réflexions mélancoliques. Les moines déchaussés, voisins de sa demeure, l'enterrèrent sans aucune pompe dans le lieu commun de sépulture où l'on déposait les restes de leurs frères. C'est ainsi qu'Andrea del Sarto expia sa faiblesse en 1530, à l'âge de 42 ans. Il est inutile de dire que sa femme ne mourut pas de chagrin. Le malheureux artiste avait formé plusieurs élèves, parmi lesquels se distinguèrent surtout Francia Bigi ou Bigio, qui fut en même temps son camarade d'étude, son ami, son disciple, et Jacques Carucci,

appelé le Pontormo, du nom de sa ville natale. Ce dernier obtint, dès ses débuts, les éloges de Raphaël et de Michel-Ange; il déploya bientôt un mérite extraordinaire, qui excita la jalousie de son maître.

Le Rosso, peintre habile et original, demande une attention particulière; mais nous nous réservons de le juger quand nous aborderons l'histoire de la Peinture en France, où il a longtemps vécu, où il est mort dans l'année 1541.

George Vasari, que ses œuvres biographiques ont rendu célèbre, se rattache par l'éducation aux trois hommes supérieurs qui viennent de nous occuper. Il apprit le dessin d'Andrea del Sarto et de Michel-Ange; le Rosso et le Priore lui enseignèrent le maniement des couleurs. Le cardinal Hippolyte de Médicis l'emmena dans la ville éternelle, où il se perfectionna. On le trouvait toujours esquissant les statues antiques, les peintures vivifiées par le génie moderne, surtout les œuvres de Raphaël et de Buonarroti : souvent il reproduisait avec le pinceau une composition illustre. Malgré la variété des influences qu'il subit et la variété de ses études, c'est du chef de l'école florentine qu'il se rapproche le plus. Il cultiva aussi l'architecture et se distingua non-seulement dans la construction, mais en outre dans la décoration intérieure des édifices. La bienveillance des Médicis lui aplanit la route du succès; l'amitié de Michel-Ange lui servit de caution auprès du public. Les moines le recherchèrent, le sollicitèrent bientôt; chaque ordre voulait posséder quelqu'une de ses productions; Rome, Bologne, Naples, Rimini; Pérouse, Alexandrie, Ravenue, Pise, Florence et Venise se disputèrent son talent. Il anima de ses faciles inventions la solitude des cloîtres; il prodigua dans les monuments religieux les stucs, les arabesques, les moulures et les dorures. Le cardinal Farnèse lui conseilla de rédiger les biographies des peintres italiens: plusieurs lettrés, qui vivaient à la cour de Florence, l'y excitèrent pareillement. Il recueillit des matériaux avec une persévérance peu commune, et en fit usage d'une manière sagace. Il termina heureusement son livre dans l'année 1547 : la transcription, les corrections, l'impression l'occupèrent trois ans, au bout desquels l'ouvrage parut, à Florence, en deux volumes in-octavo. La seconde édition, qui est de 1568, renferme de nombreux suppléments et redresse les erreurs de la première. Vasari, comme peintre, exécutait avec trop de hâte et se laissait trop guider par des motifs d'intérêt. Son dessin manque de pureté, sa couleur légère, de force et d'éclat. C'était un habile entrepreneur, il donna un funeste exemple, que la cupidité humaine se hâta suivre. Comme auteur, il a composé ses biographies avec un vrai talent : elles sont agréables à lire, écrites dans un bon style, dont les Italiens font grand cas, et l'enchaînement des époques y est bien indiqué. Vasari eut l'honneur de fonder, en 1561, à Florence, l'Académie spéciale de dessin, qui est, depuis lors, devenue célèbre. Il mourut dans l'année 1574, âgé de 62 ans.

L'école toscane allait dépérissant tous les jours, ainsi qu'un arbre miné au cœur. La force exubérante de Michel-Ange l'avait perdue. Chacun voulait imiter ses grandes allures, paraître, comme lui, un géant; une affectation perpétuelle gâtait les moindres tableaux et viciait les meilleures natures : on singeait les hardiesses du maître, sans posséder son esprit héroïque. A peine si quelques lueurs de goût se montraient de loin en loin dans les ténèbres croissantes. Le Bronzino fut une exception au milieu de la décadance générale (1502-1571); il ne suivit pas l'exemple de ses contemporains, et laissa régner Michel-Ange, sans vouloir, à son tour, soulever le globe et l'épée de cet autre Charlemagne. Peintre et poëte, il chercha le beau, pendant qu'une foule d'hommes inférieurs s'égaraient dans les voies scabreuses du sublime. La délicatesse de ses têtes et la grâce de ses compositions charmèrent le public; ses tableaux délassèrent des maladroites prouesses de l'époque. L'influence du grand peintre toscan ne s'y faisait sentir que par de rares indices; un génie plus calme et plus doux y répandait son prestige. Une toile qu'il historia pour les barons de Riccasoli montre néanmoins que l'exemple de Michel-Ange l'a égaré quelquefois et entraîné à l'hyperbole. Son principal défaut est de ne pas donner aux objets assez de relief; on lui reproche aussi le ton jaunâtre de sa couleur.

Après le Bronzino, l'école florentine entra dans la décrépitude. Le Cigoli ne la transforma, ne la régénéra qu'à la fin du seizième siècle et au commencement du dix-septième, où notre itinéraire ne nous permet pas de le suivre. Nous allons donc revenir sur nos traces, pour étudier une autre forme de l'art italien.

L'école romaine ne comprend pas seulement les artistes fort peu nombreux qui ont vu le jour dans la cité des papes; elle se compose de tous ceux qu'on produits les États de l'Église jusqu'aux frontières de la Romagne. Les grands peintres de l'Ombrie, que certaines critiques ont voulu en isoler, s'y joignent au contraire, tout naturellement. Sa production la plus ancienne orne la ville de Subiaco : elle figure la consécration d'une église et porte la date de 1219; on y lit d'ailleurs la signature suivante : *Conxiolus pinxit*. Quelques artistes grecs et quelques artistes indigènes travaillèrent simultanément à Assise pendant le treizième siècle. Nous omettons les miniaturistes, comme ne rentrant point dans notre sujet, et nous ne ferons que citer Oderigi de Gubbio, vanté par le Dante. Le premier peintre de talent qui honora cette école se nommait Pietro Cavallini. Giotto avait fait son éducation à Rome et lui avait enseigné la détrempe et la mosaïque, l'élève montra une aptitude égale pour ces deux genres de travaux. Assise possède la plus belle de ses œuvres : c'est un Crucifiement du Rédempteur, où une foule de soldats, de chevaux et un peuple innombrable entourent le glorieux supplicié. Le ciel est plein d'anges qui s'abandonnent à leur douleur. La manière rappelle le style de Simone Memmi. Né à Rome en 1259, Pietro mourut en 1344. C'était un homme studieux, charitable et d'une sincère dévotion, que tous ses concitoyens honoraient. Des peintres obscurs, peu dignes de nous occuper, rem-

plirent l'intervalle qui le sépare de Gentile da Fabriano.

Celui-ci fut admiré de tous ses contemporains. Plus tard, Michel-Ange disait que son nom de *Gentile* était en harmonie avec le caractère de ses ouvrages et la finesse de son pinceau. On croit, en effet, qu'il cultiva d'abord la miniature; de là viendrait la délicatesse de travail dont il ne se départit jamais. Il révéla son mérite dans la cathédrale d'Orvieto, en 1417. Peu de temps après, les livres de la fabrique le désignaient déjà sous le titre glorieux de *magister magistrorum*, à propos d'une sainte Vierge qui orne encore l'édifice. Il alla ensuite habiter la ville des lagunes : chargé d'embellir le palais communal, ses peintures firent naître une telle admiration parmi les Vénitiens, qu'ils lui accordèrent une pension et le droit de porter la toge, comme les patriciens de la République. Il se lia très-intimement avec Bellini, dont il fut le maître et, en quelque sorte, le second père. On connaît le talent supérieur, la brillante destinée de ses deux fils, Gentile Bellini et Jean, qui nous occuperont plus loin. D'après le témoignage de Facius, notre artiste représentait d'une façon très-remarquable non-seulement l'architecture et les personnages, mais encore tous les accidents d'une tempête : les spectateurs ingénus de son époque frémissaient devant ses tableaux. Son plus bel ouvrage fut le dernier qu'il exécuta : la mort jalouse l'empêcha même de le finir. C'était l'histoire de saint Jean de Latran, dans l'église romaine de ce nom. Lorsque Rogier Van der Weyden, que l'on appelle communément Rogier de Bruges, quoiqu'il fût né à Bruxelles, visita l'Italie en 1450, cette légende inachevée lui causa une impression extraordinaire : il s'écria que l'auteur était le plus grand peintre de son pays. L'activité continuelle de Fabriano lui permit de multiplier ses œuvres : presque toutes les villes des États du pape en renfermaient. Deux des meilleures subsistent encore à Florence, l'une dans l'église Saint-Nicolas, l'autre dans celle de la Sainte-Trinité; la dernière porte la date de 1425. L'influence de Fra Angelico s'y trahit d'une manière évidente; la sensibilité profonde, la grâce enchanteresse du pieux artiste ont jeté sur ces peintures un divin reflet.

En même temps que Fabriano, travaillait un artiste d'une habileté non moins remarquable, Pietro della Francesca, né vers 1398, à Borgo San Sepolcro, qui faisait alors partie des États romains. Son père étant mort avant sa naissance, il fut élevé pauvrement par sa mère et trahit de bonne heure un goût prononcé pour les mathématiques. A quinze ans, il méritait déjà le nom de peintre; mais il n'abandonna pas ses études préférées. Son talent et son courage au travail fixèrent l'attention de Guidobaldo Feltro, le vieux duc d'Urbin, qui lui commanda une foule de petits tableaux maintenant détruits. Son habileté dans la perspective se manifesta dès lors : il devait être le Paolo Uccello de l'école romaine. Les hommes de son époque admiraient beaucoup des chevaux qu'il avait figurés à Milan, hors de la porte Versellina, et que des valets d'écurie semblaient étriller; ils produisaient une complète illusion, des animaux de même espèce leur détacherent plusieurs fois des ruades. Un autre sujet d'étonnement pour ses contemporains, c'était une image de Constantin, endormi sous sa teute auquel un ange, descendant du ciel la tête en bas, venait, durant la nuit, apporter le signe de sa prochaine victoire. La lumière qui émanait de l'envoyé céleste éclairait tout le tableau. Un second épisode de la même histoire, la défaite de Maxence, offrait une mêlée admirable, où la peur, la haine, la colère, tous les sentiments que provoque une lutte furieuse, étaient exprimés avec uu rare bonheur. Pietro avait l'habitude de faire des modèles en terre glaise et de draper alentour des linges mouillés, afin de mieux rendre les plis, de donner aux costumes une apparence plus naturelle. Un assez bon nombre de ses tableaux subsistent encore. A soixante ans, il perdit la vue, et, dans la nuit profonde où il était plongé, traîna son existence jusque vers l'année 1484. Il laissa en manuscrit plusieurs volumes sur la géométrie et la perspective; un de ses disciples, moine franciscain appelé Luca dal Borgo, se les appropria furtivement et les publia sous son nom ; mais, la fraude ayant été découverte, il ne lui resta que la honte de sa vaniteuse supercherie. On verra plus loin que Pietro della Francesca et Paolo Uccello avaient été devancés par l'illustre Jean Van Eyck, dans leurs efforts pour appliquer aux tableaux toutes les lois de la perspective.

Après della Francesca, nous trouvons immédiatement Pietro Perugino, le maître du grand homme qui passe pour avoir le mieux compris la pureté idéale de la femme chrétienne, symbolisée sous les traits de la Vierge. La rapidité même de cette progression donne lieu de réfléchir; une si prompte croissance démontre que l'école romaine a droit seulement à une place du second ordre dans l'histoire de la peinture italienne : non pas qu'elle n'ait pu émettre et qu'elle n'ait réellement mis au jour des artistes de première force, mais elle ne contenait pas en elle-même les principes de son développement. Comme elle ne procède pas d'une façon régulière, que l'on remarque çà et là d'importantes lacunes, les transitions qui manquent ont dû être faites ailleurs : elle a ensuite profité des résultats. C'est de Florence que venaient les haleines printanières qui pavoisaient sa tige de fleurs soudaines et inattendues. L'école toscane ne présente effectivement ni interruptions ni brusques métamorphoses : on observe chez elle la lenteur et la continuité de la vie. C'est donc une école fondamentale, génératrice, et nous verrons que l'école flamande se distingue par les mêmes caractères.

Pietro Vannucci, surnommé Perugino parce qu'il jouissait à Pérouse du droit de bourgeoisie, quoique Citta della Pieve fût le lieu de sa naissance, débuta dans ce monde sous de fâcheux auspices. Dès son bas âge, il lutta contre le malheur, et cette lutte lui communiqua une sorte d'âpreté, qui lui attira de violentes haines. Elles l'ont poursuivi jusque sous la pierre du tombeau ; conservées par l'histoire, les calomnies de ses adversaires défigurent son image dans l'esprit des personnes qui ne réfléchissent point. Il faut être heureux ; c'est la grande loi de la société : non-seulement on aime à frapper celui qui

souffre, mais on persécute la mémoire de la victime, quand une dernière catastrophe l'a mise à l'abri de la douleur.

Une pauvre femme donna le jour au maître de Raphaël en 1446. Dès qu'il put se rendre utile, son père le plaça chez un peintre, pour lui servir de *famulus* et recevoir ses leçons. Le peintre avait peu de talent, mais son art lui inspirait un enthousiasme sincère : il parlait toujours au petit Pietro de la brillante fortune et de la gloire immortelle que les dessinateurs fameux avaient acquises. Ces propos allumaient dans le cœur du Pérugin un vif désir de se rendre célèbre à son tour, et comme son maître lui disait que Florence était le séjour le plus favorable aux artistes, l'endroit du monde où l'on trouvait le plus de protections, les meilleurs modèles et les meilleurs juges, il finit par s'acheminer vers la capitale de l'art italien. De rudes épreuves l'y attendaient : sa misère fut d'abord si grande, que, pendant plusieurs mois, il eut pour lit un vieux coffre; mais son ardeur et ses espérances lui donnèrent le courage de braver la faim, le froid, les inconvénients de toute espèce et le mépris qui s'attache à l'indigence, de peur qu'elle n'accable pas assez les malheureux. Il travaillait, sans s'accorder le moindre loisir. Verrochio dirigeait d'ailleurs ses études, de sorte qu'il devait à la longue triompher de tous les obstacles. Au bout de quelques années, en effet, le public s'éprit de sa manière : on se disputa ses œuvres non-seulement à Florence et dans toute l'Italie, mais en France, en Espagne et dans les autres pays de l'Europe. Les marchands spéculèrent même sur ses tableaux et réalisèrent ainsi de grands bénéfices.

La nature avait donné au Pérugin des tendances mystiques, développées probablement par le malheur. Il n'aimait que les épisodes religieux ; une piété douce et poétique anime la plupart de ses personnages. On ne lui en a pas moins fait la réputation d'un incrédule : « on montrait sous un chêne, à un demi-mille de Fontignano, le lieu où il avait été enterré, pour n'avoir pas voulu, disait-on, recevoir sur son lit de mort les derniers sacrements. » Telles sont les paroles de M. Rio, qui défend avec chaleur la mémoire de l'artiste. On admire, dans les œuvres du Pérugin, et les figures et les paysages; il retraçait avec une égale naïveté l'homme et les objets champêtres. Au fond de ses tableaux, s'arrondissent de gracieuses collines, végètent des arbres primitifs dont les feuilles éparses entourent de maigres rameaux ; çà et là, quelque rocher perce le terrain, puis une limpide rivière baigne les champs de son onde pastorale. Les types du Pérugin ont des caractères spéciaux que l'on ne peut guère oublier, ne les eût-on vus qu'une seule fois. Il dessine presque toujours des têtes rondes avec des traits délicats, réguliers, mais d'une dimension trop petite pour l'ampleur du galbe. Les yeux ont une forme analogue à celle de la tête, et l'on pourrait souhaiter qu'ils fussent plus grands ; mais quelle bienveillance ils expriment, surtout ceux des femmes ! Quelle grâce, coquette et pudique en même temps, les arme de sa magie ! Comme ils vous regardent, comme ils vous attirent, comme on oublie que cette fascination vient d'une image insensible et insaisissable ! Une couleur chaude, profonde et harmonieuse ajoute au charme des figures : où Pérugin avait-il trouvé ce magnifique ton d'or bruni ?

Son chef-d'œuvre, qui orne l'église Saint-Augustin à Pérouse, offre aux spectateurs l'*Adoration des Mages*. Le talent de Pietro Vannucci se soutint pendant un quart de siècle, jusqu'à l'année 1500 ; mais depuis lors ses facultés parurent graduellement s'éteindre : il eut le tort de ne pas déposer le pinceau, quand il entendit gémir sur sa tête les souffles de l'hiver; sa longue décadence ne se termina que dans l'année 1524, où il mourut, à Citta della Pieve.

Beaucoup de critiques, entres autres Rumohr, témoignent pour Bernardino Pinturicchio, né à Pérouse en 1454, une admiration aussi grande que pour Pietro Vannucci. Ce dernier lui donna des leçons et se fit souvent aider par lui. Leur style est donc analogue; leur inspiration, de même nature. Pinturicchio a seulement quelque chose de plus mystique et de plus rêveur. Toute la poésie de l'Évangile, toutes les tendresses chrétiennes animent ses figures : elles font éprouver le même sentiment que les mélodies plaintives de l'orgue et l'enceinte à demi-obscure de nos vieilles églises. C'est à Rome, à Pérouse et à Sienne que ce peintre lyrique a exécuté ses chefs-d'œuvre. Dans cette dernière ville, Raphaël lui prêta son aide, et leur association a produit des merveilles. Les aspirations idéales de Pinturichio ne l'empêchaient pas d'examiner la nature et de copier les formes des objets inertes. En 1484, il peignit au palais du Belvédère, pour le pape Innocent VIII, et sur nne grande échelle, des vues de Rome, Milan, Naples, Gênes, Venise et Florence. Il y employa la manière flamande, selon le témoignage de Vasari, et la nouveauté de ce genre excita une admiration mêlée de surprise. Alexandre Borgia eut la singulière fantaisie de recourir à son doux et chaste pinceau, de lui faire conter une partie de sa honteuse histoire. La médiocrité du travail démontre que l'artiste obéit avec répugnance Si l'on écoutait Vasari, le Pinturicchio serait mort, en 1513, d'un accès de cupidité; mais la haine de ce biographe pour Pérugin et toute l'école ombrienne doit mettre en garde contre ses assertions.

Pendant l'année 1500, on vit arriver dans les montagnes de Pérouse un jeune hommes aux cheveux noirs, à la figure olivâtre : il était grand, mince, un peu courbé; sa démarche avait quelque chose de traînant et de disgracieux ; son cou trop long, semblait porter avec peine le fardeau de sa tête, qui s'inclinait vers l'épaule droite : à côté de lui, cheminait un homme d'un certain âge qu'il écoutait d'un air respectueux. C'étaient Raphaël et son père, Jean Santi. Ce dernier, peintre médiocre, voyant que ses leçons étaient trop faibles pour le talent précoce et vigoureux de son fils, avait désiré le mettre sous la direction de Pietro Vannucci. Dans un précédent voyage, il était venu faire ses conditions, et maintenant il amenait le jeune élève. Raphaël, ayant vu le jour à Urbin le vendredi saint de l'année 1483, était âgé de dix-sept ans.

Doué par la nature de brillantes dispositions et accoutumé déjà au pinceau, l'élève prédestiné marcha rapidement sur les traces de son maître. Il ne tarda pas à imiter si bien le style de Pietro, qu'on ne pouvait plus distinguer leurs ouvrages. Le Pérugin avait l'habitude de se copier lui-même et de reproduire fidèlement ses premières inventions, Raphaël suivit cet exemple, mais aux dépens de l'artiste qui le lui donnait. Il est curieux de comparer les œuvres de sa jeunesse avec les productions analogues de son chef d'atelier. Le *Sposalizio*, ou mariage de la Vierge, diffère très-peu d'une toile de Pérugin qui orne le musée de Caen : elle y fut apportée du temps de l'Empire; elle y est demeurée. A notre époque, on nommerait plagiat une imitation aussi peu scrupuleuse; ce qui excuse Raphaël, c'est que le peintre dont il s'appropriait les dépouilles lui avait montré le chemin. Le disciple passe pour avoir emprunté à son maître tout le haut de sa dernière et célèbre toile, la *Transfiguration;* mais il ne resta pas prisonnier dans la sphère étroite de Pietro Vannucci; comme l'ange dont il porte le nom, il déploya son vol et monta vers le ciel. Les cartons de la *Bataille d'Anghiari*, les *Sibylles* de Michel-Ange agrandirent son horizon intellectuel : il comprit qu'une manière plus savante et plus libre était devenue nécessaire.

Comme le peintre du *Jugement dernier,* Raphaël cherchait l'idéal, mais il le cherchait dans une autre direction. Sa pensée ne l'entraînait pas au delà des bornes du monde réel, parmi les acteurs surhumains; son imagination ne se peuplait pas de fantômes apocalyptiques. Plus tranquille et plus doux, il ne se proposait que d'embellir les formes de notre race et les formes des objets inanimés : au lieu de franchir les limites de la nature, il les respectait. On n'aimerait point à vivre au milieu des personnages menaçants et athlétiques de Buonarroti : cette population belliqueuse produit sur nous le même effet qu'un drame terrible et imposant; on en jouit comme d'une œuvre d'art, mais on ne voudrait pas se trouver mêlé à ses péripéties. Vous figurez-vous que l'on puisse adresser des paroles d'amour aux graves matrones du coloriste florentin? Les créatures produites par le génie de Raphaël nous impressionnent tout autrement : elles nous charment, nous attirent, nous gagnent le cœur. On ne se met point en garde contre leur doux magnétisme. Comme on se lierait d'une facile amitié avec ses nobles jeunes gens, ses aimables vieillards! Comme on serait heureux d'avoir pour mère une des sainte Anne, une des sainte Hélène, qui nous apparaissent vivantes sur ses toiles! Leurs traits, leurs attitudes, leurs gestes respirent la bienveillance, cette poésie des relations humaines. Quant à ses *Vierges*, chez lesquelles rien ne signale la maternité, qui ont toute la fraîcheur de l'adolescence, toute la grâce naïve de la jeune fille, elles nous inspirent un chaste amour. Quelle tendresse on voudrait leur jurer dans une langue divine, dans une suave extaxe, et sans autre espérance que de les voir sourire! Si elles pouvaient s'animer, comme la statue de la fable, nul ne songerait à détacher de leur front la couronne d'innocence. A peine les *Trois Grâces*, reproduites par Forster, causeraient-elles la moindre tentation; la pudeur chrétienne les protége comme un talisman céleste et un pouvoir mystérieux. Les accessoires des peintures de Raphaël, les monuments, les paysages, font éprouver des sentiments analogues. Ce sont bien des fabriques, des campagnes méridionales : point de nuages, point d'obscurité, point de brume ni de mélancolie; la lumière pénètre partout, et avec elle la sérénité, la joie, la confiance dans l'avenir; on dirait que partout circulent de chaudes haleines, que partout s'exhale l'arôme des fleurs. Michel-Ange nous emporte loin du monde que nous habitons : le peintre des Madones nous y retient et nous les fait aimer; il le pare de séductions charmantes, auxquelles nul ne résisterait.

Son principal défaut, c'est la banalité de sa gloire. Il est injuste d'abord de lui sacrifier de nombreux artistes, qui, ayant conçu le beau d'une autre manière, ont produit des ouvrages aussi admirables : il est ensuite fâcheux d'entendre le vulgaire répéter sans cesse un nom magique, dont il ne comprend pas la signification. Cette triviale célébrité vous inspire l'envie de contredire l'opinion commune : il faut faire un effort pour ne pas se précipiter dans le paradoxe. Avec un talent hors de ligne, Raphaël a eu un bonheur extraordinaire : comme tous les enfants gâtés du sort, il a donc ses courtisans serviles et ses admirateurs fanatiques. Une circonstance de sa vie offre l'emblème de sa destinée. Ayant expédié à Palerme sa fameuse toile du *Spasimo*, une tempête brisa le navire qui la portait; mais les flots semblèrent respecter le chef-d'œuvre. Après avoir fait plus de cent cinquante lieues sur la mer, le coffre qui entourait la glorieuse production vint échouer doucement dans le port de Gênes; le tableau n'avait souffert aucun dommage. Les moines siciliens, auxquels il était destiné, le réclamèrent, et depuis lors, grâce à la clémence des vagues, il attire au pied de l'Etna les pélerins du génie.

Loin de fuir la société, comme Michel-Ange, Raphaël la cherchait; loin de vivre dans l'abstinence et la chasteté, il vivait dans les amours et les fêtes. Un luxe royal l'environnait; cinquante élèves marchaient à sa suite quand il se rendait au Vatican. Son affabilité séduisait et enchaînait tous les cœurs. Buonarroti vécut près d'un siècle; Raphaël mourut d'épuisement, lorsqu'il venait de terminer la *Transfiguration*. Un excès de voluptés dans les bras de la vigoureuse Fornarine lui ayant donné la fièvre, des médecins inhabiles le saignèrent : ce traitement acheva de miner ses forces : il expira le vendredi saint, jour anniversaire de sa naissance, à l'âge de trente-sept ans.

Sa couleur, élégante et idéale comme ses formes, manque parfois de vérité; ses poses ne sont pas toujours exemptes de recherche, et l'on voudrait qu'un certain nombre de ses *Vierges* eussent une physionomie plus intelligente.

Ainsi que presque tous les hommes vraiment extraordinaires, Raphaël s'avance dans l'histoire avec un long cortége de disciples fameux et d'habiles imitateurs. Jules Ro-

main, le plus célèbre, se présente d'abord à nous. Il s'attira les bonnes grâces du peintre des *Loges* par le charme de son entretien, par sa gaieté, ces excellentes manières et ses dispositions affectueuses ; le grand maître l'aima comme un fils. Il l'employa dans tous ses travaux et lui prodigua toujours les conseils. Jules Romain, de son côté, suivit fidèlement les traces d'un si glorieux instituteur; mais il imita de préférence sa troisième manière, celle où l'énergie, l'ampleur des formes, commençaient à détruire la grâce, voire la beauté. Presque aussi grand dessinateur que Michel-Ange, il déploya dans ses tableaux un profond savoir anatomique, une hardiesse peu commune et une verve soutenue. Les batailles lui plaisaient, parce que la furie d'une mêlée, les postures diverses des soldats, la rage des vainqueurs, le désespoir des vaincus, lui permettaient de montrer avantageusement toutes ses ressources. La fresque lui convenait mieux que la peinture à l'huile : son pinceau a donc historié un plus grand nombre de murailles que de toiles. Mantoue possède la majeure partie de ses vastes compositions, sous l'influence desquelles s'est développée une école. Une tristesse qui ne semble point en harmonie avec son caractère, assombrit presque toutes les figures de ses personnages : ses demi-teintes, trop vivement accusées, donnent, en outre, à l'aspect général de ses œuvres quelque chose de morne. Il a cependant fait un certain nombre de tableaux lascifs, pour une vingtaine desquels l'Arétin composa des vers. Les goûts voluptueux de son maître l'avaient encore attiré dans cette voie. Exilé de Rome à cause de ses peintures obscènes, il était sur le point d'y retourner, lorsqu'il mourut à Mantoue en 1546, âgé de cinquante-quatre ans. Son nom de famille était Pippi. Un fils qu'il laissait, et auquel il avait appris son art, le suivit bientôt sous l'herbe du cimetière.

Après Jules Romain, l'élève que Raphaël aimait le mieux était Francesco Peppi, surnommé *il Fattore;* il leur partagea ses biens dans son testament, et ils finirent ses peintures inachevées en s'adjoignant Perino del Vaga. La mort de Léon X, survenue pendant l'année 1521, arrêta leurs travaux. Adrien VI, originaire d'Utrecht, aimait si peu les arts, qu'il abandonna toutes les entreprises de son devancier. La terrible peste de 1523 mit le comble à l'indigence des artistes : mais le prêtre sévère expira dans les premiers jours d'octobre, et le peuple de Rome, qui le haïssait, orna de guirlandes la demeure de son premier médecin et les accompagna de cette inscription : *Au libérateur de son pays.* Clément VII ranima la peinture défaillante : l'école de Sanzio poursuivit le cours de ses destinées, un moment suspendues. Les gracieuses compositions, les beaux paysages du Fattore ont presque tous péri. Jean d'Udine excellait dans la peinture des arabesques, des ornements variés : il imitait si bien les productions de l'industrie humaine et les objets naturels, qu'il faisait illusion : toutefois, ce qu'il copiait de la manière la plus habile, c'était les animaux et spécialement les oiseaux. Perino del Vaga lui prêtait souvent son aide; mais il traitait de préférence les objets historiques. Sa manière se rapproche du goût des Florentins. Il a surtout travaillé à Gênes, où il fonda une école. Polydore de Caravage, d'abord simple manœuvre, puis artiste d'une grande valeur et d'un sentiment idéal, prit pour modèles les bas-reliefs antiques; il peignait en grisaille des scènes profanes ou sacrées qui ressemblaient aux devants des sarcophages. Il avait multiplié dans les édifices de la ville éternelle les décorations de ce genre. Épouvanté par la peste, il s'enfuit à Naples, puis en Sicile, où son domestique l'étrangla pour lui voler son argent. Benvenuto Tisi, surnommé le Garofolo, ne reçut que peu de temps les leçons du grand peintre des Madones; mais il s'en assimila toutes les brillantes qualités. Il imita la grâce de son dessin, la noblesse de ses types, l'idéal pureté de ses expressions et même jusqu'à un certain point son coloris plus agréable que vrai. Seulement, toutes les formes prirent sous sa main quelque chose d'animé, de vigoureux, qu'on ne trouve que dans les tableaux de Raphaël et qui distingue l'école de Ferrare. Il devint le chef de cet école, étant né sur le territoire où elle s'est développée comme une plante indigène. Ses meilleures peintures ornent la collection du prince Chigi et le palais Doria. Garofolo avait l'habitude de dessiner sur ses toiles un œillet, à cause du nom que cette plante porte en italien, *garofano;* elle devenait sa signature et son emblème. Nous terminerons ici la liste des élèves de Raphaël : peu d'hommes supérieurs ont exercé autant d'influence; la nomenclature des artistes qui l'ont pris pour guide serait trop étendue. Sa manière plus modérée, son génie plus doux et plus tranquille, ont été d'un exemple moins dangereux que la fougue de Michel-Ange : moins d'imitateurs se sont égarés en marchant sur ses traces. Buonarroti avait fait éclore une nichée de jeunes aiglons, impatients de braver la tempête et de fixer leurs regards sur le soleil; beaucoup périrent victimes de leur audace et furent emportés par l'orage. Sanzio laissa derrière lui une blanche troupe de cygnes aux formes gracieuses, qui, d'une allure calme et sans affronter de périls, sillonnèrent les flots de leur lac d'azur.

Lanzi regarde comme un des bonheurs de Raphaël, qu'il soit mort avant d'avoir vu les calamités de tout genre qui fondirent sur sa patrie, dès l'année 1521. Le poison termina les jours de Léon X au moment où il propageait dans le monde entier la gloire des maîtres italiens; la peste, ainsi qu'un ange exterminateur, parcourut les différentes provinces de la péninsule; le connétable de Bourbon força Clément VII à se réfugier derrière les épaisses murailles du château Saint-Ange, puis à mener une vie errante comme un malfaiteur; le sac de Rome combla enfin la mesure : des soudards sans vergogne opprimant la ville éternelle, les citoyens payant la rançon de leur propre vie, les maisons détruites, les nonnes insultées, les prêtres pendus ou tués jusque sous les voûtes des églises et abandonnés ensuite aux chiens : voilà quel spectacle aurait navré l'âme sensible et douce de Raphaël. Ses chefs-d'œuvre eux-mêmes reçurent des atteintes sacriléges, et Sébastien del Piombo, disciple de Michel-Ange, fut imprudemment

chargé de réparer le désastre. Un jour que Titien examinait les fresques restaurées, en compagnie du restaurateur, sans savoir qu'on lui avait confié ce travail, il lui demanda de la meilleure foi du monde : « Quel est donc l'ignorant et le présomptueux qui a barbouillé ces têtes ? » On ne sait pas ce que le peintre toscan répondit.

Le coup dont Rome avait été frappée semblait avoir atteint l'école même de Sanzio : elle eut peine à sortir de son évanouissement. C'est d'ailleurs une loi générale des beaux-arts, qu'il gravissent, la sueur au front, les pentes de l'idéal, s'arrêtent un moment sur la cime, puis descendent, de l'autre côté de la montagne, dans la lourde atmosphère de l'empirisme, des préoccupations triviales et même des calculs sordides. Un grand homme peut seul les ramener vers les hauteurs dont ils s'éloignent. Aucun élève du poëte d'Urbin n'hérita précisément de sa grâce magique: tous voulurent imiter son faste et jouir des mêmes honneurs. Comme le public ne s'y trompait pas, comme il leur offrait de moindres récompenses, ils substituèrent la quantité à la qualité. Le travail expéditif et les tendances vulgaires des hommes médiocres prirent le dessus. Pendant que Vasari spéculait à Florence, Perino del Vaga, détournant ses yeux de l'étoile qui avait guidé le Sanzio, trafiquait à Rome et tenait boutique de peinture. Non-seulement il brossait d'une main rapide des tableaux superficiels, mais il réunissait autour de lui une bande de coloristes ; quoiqu'il aimât mieux les bons, il ne repoussait pas les mauvais, et tous réunis bâclaient de la besogne depuis le matin jusqu'au soir. Perino employa ainsi deux hommes dignes d'un meilleur sort : Luzio Romano et Marcello Venusti, de Mantoue.

Le goût des papes pour les beaux-arts s'affaiblissait d'ailleurs de jour en jour ; du temps de Paul IV, on avait déjà si peu destime pour les créations de la peinture, que l'on détruisit à coups de marteau, dans une salle du Vatican, les Apôtres qu'y avait tracés Raphaël.

Au milieu de cette décadence générale, un petit nombre d'exceptions apparaissaient de loin en loin, comme les dernières lueurs du crépuscule, et prouvaient que toutes les bonnes traditions n'étaient pas perdues. Girolamo Siciolante, de Sermoneta, qui exécutait les fresques moins habilement que les peintures à l'huile, semble avoir été quelquefois visité par le génie du maître. Le tableau de sa main, placé dans l'église de Saint-Barthélemy, à Ancône, passe non-seulement pour un chef-d'œuvre, mais pour la meilleure toile de la ville. On admire surtout l'adresse de la composition, l'harmonie de l'ensemble et le riche empâtement des couleurs. Scipion Pulzone, de Gaëte, suivit avec piété les traces de Raphaël. Il étudia aussi d'une manière opiniâtre les ouvrages d'Andrea del Sarto. Ses productions attestent la double influence sous laquelle il travaillait. Son principal talent néanmoins consistait à saisir la ressemblance et à transporter sur la toile les formes caractéristiques des individus. Il a ainsi doué d'une seconde existence les souverains pontifes et les grands seigneurs de son temps. Il poussait le fini jusqu'à peindre dans les prunelles les objets qui s'y réfléchissent en miniature. Scipion Pulzone mérite une estime d'autant plus grande, que la mort l'ayant enlevé à l'âge de trente-deux ans, il n'a peut être pas donné toute la mesure de sa force.

Les derniers artistes célèbres que présente l'école romaine vers la fin du XVIe siècle sont les deux frères Zuccaro. Fils d'un peintre médiocre, ils avaient respiré dans la maison paternelle ces triviales émanations qui enveloppent, comme une électricité négative, les hommes dépourvus de talent. Ils abandonnèrent l'un après l'autre Sant' Angiolo in Vado, le lieu de leur naissance, et se fixèrent à Rome. Taddeo Zuccaro avait treize ans de plus que Federigo, le premier étant venu au monde en 1529, le second en 1542. Ils fabriquèrent, avec un touchant accord et un triste courage, des œuvres de tous les genres et de toutes les dimensions. Quelques-unes de leurs peintures avaient un mérite incontestable, mais ils ne s'en souciaient guère : le lendemain, ils barbouillaient quelque grande toile, sans autre inspiration que l'amour du lucre. Un brocanteur avait sa boutique pleine de leurs ouvrages : quand un amateur se présentait pour faire une acquisition, il lui demandait ingénument s'il voulait de la première, de la deuxième ou troisième qualité. Jouant sur le nom des deux peintres et le terme de *zucchero*, par lequel on désigne le sucre en italien, il offrait aux chalands des *sucres* à tous les prix et de toutes les natures. Leur agréable facilité ne trompait donc pas même les spéculateurs en tableaux. Il n'est pas besoin de dire qu'ils manquaient à la fois d'élévation dans l'esprit et de qualités supérieures dans la pratique. Plus d'idéal, plus d'aspiration vers une beauté majestueuse ou charmante qui séduise la vue, attendrisse le cœur ou stimule les instincts héroïques ; une adresse vulgaire, une imitation bourgeoise en avaient pris la place. Les œuvres de Taddeo ne sont guère que des collections de portraits : lorsqu'il avait besoin d'une tête, il s'emparait de la première venue ; ses amis et connaissances étaient pour lui matière d'exploitation. Quand il ne trouvait point à sa portée quelque type nouveau, il reproduisait tranquillement ceux dont il avait fait usage, ou copiait sa propre figure ; elle lui servait ainsi à battre monnaie. Quant aux mains, aux pieds, aux draperies, aux divers accessoires, on pense bien qu'il ne se donnait pas la peine de les varier. Pour se dispenser de toute recherche, il employait généralement le costume de son époque. Sans fuir les nus, il se gardait de les multiplier, car ils demandent plus de savoir, de patience et d'attention que de simples étoffes. Il aimait les personnages vus à mi-corps. La plupart de ses œuvres trahissent néanmoins un talent réel et imposent un moment par une certaine grâce fardée, par un certain éclat théâtral. Les peintures dont il a orné le palais Farnèse, à Caprarolo, sont ses meilleures productions. Il mourut bien avant son frère, en 1566.

Federigo Zuccaro, ayant été son élève et ayant eu sans cesse devant les yeux son exemple, ne pouvait qu'outrer ses défauts. Il dessina d'une manière moins correcte,

porta plus loin la recherche du style, le caprice de l'ornementation, le désordre du plan. Les générations se poussent l'une l'autre dans le mal comme dans le bien. Federigo termina diverses entreprises commencées par son frère; puis, pour se distinguer, il eut recours aux prouesses bizarres des temps de décadence. Chargé par le duc de Toscane, François Ier, de peindre la grande coupole qui surmonte l'église métropolitaine de Florence, notre artiste y exécuta plus de trois cents personnages, hauts de cinquante pieds. Un exploit si merveilleux ne satisfit point son orgueil. Parmi les colosses grimaçants, il peignit un Lucifer tellement démesuré, que le reste des personnages avaient l'air de bambins en comparaison. C'étaient les plus vastes figures que l'on eût jamais dessinées. L'auteur confondait probablement la grandeur matérielle avec la grandeur du style : à ce compte, il régnerait en suzerain sur le domaine entier de la peinture, et l'histoire de cet art ne serait que l'énumération de ses vassaux. L'immense badigeonnage charma si fort ses contemporains, que toute entreprise un peu étendue sembla dès lors lui revenir de droit. Le pape Grégoire le rappela dans la ville éternelle et mit à sa disposition la voûte de la *Paolina*. Federigo alla aussi chercher des applaudissements au bord des lagunes, en Belgique. en Hollande, en Angleterre et en Espagne. Il avait relativement assez de mérite pour justifier les éloges qu'on lui donnait. Outre son art spécial, il s'occupa de sculpture, d'architecture et de littérature. La renommée de Vasari comme historien troublait son sommeil; il publia, entre autres mauvaises productions, un livre intitulé : *Idea de' pittori, scultori ed architetti.* De même que la plupart des artistes spéculateurs, il devint riche et mena une existence fastueuse : il s'était fait bâtir sur le mont Pincio, à Rome, une maison qu'il orna entièrement de fresques. Tombé malade à Ancône, pendant un voyage, il mourut en 1609.

Tandis que les frères Zuccaro dégradaient l'école romaine, un jeune homme qui blâmait leurs tendances et leur manière faisait des efforts pour la régénérer. On place ordinairement le Baroche parmi les peintres du XVIIe siècle, auxquels l'assimilent ses idées de réforme; nous avons été nous-même tenté de suivre l'analogie et l'habitude commune, mais les dates parlent vraiment trop haut contre cet usage. Federigo Barocci était né à Urbin, en 1528, et mourut le 31 septembre 1612. Il faut donc le ranger, avec les Zuccaro, dans les dernières illustrations de l'école romaine, au XVIe siècle. Son oncle, Bartolommeo Genga, lui fit beaucoup étudier les œuvres du Titien. Un extrême désir de voir les tableaux et les fresques de son compatriote Raphaël, le conduisit à Rome lorsqu'il était seulement âgé de vingt ans. Après avoir contemplé à loisir ces merveilles. terminé un certain nombre d'esquisses et obtenu l'approbation de Michel-Ange, il retourna dans sa patrie, où il demeura douze années consécutives. Des dessins et des pastels de Corrége, qu'un de ses amis avait apportés de Parme, exercèrent l'influence la plus vive sur son esprit et achevèrent de fixer sa manière. En 1560, il abandonna sa ville natale pour la ville éternelle. Pie IV le chargea bientôt d'orner un de ses palais, conjointement avec Frédéric Zuccaro. Il y déploya une habileté supérieure, qui étonna son rival et tous les peintres romains. Dans ces nouvelles compositions brillaient une pureté de goût, une noblesse de style et une élévation morale devant lesquelles pâlissait l'adresse vulgaire de ses compétiteurs. On ne tarda pas à le punir de ses avantages. Un certain nombre d'*amis* lui donnèrent un grand festin, auquel assistait Frédéric Zuccaro. Le repas était à peine terminé, que Baroche fut pris de vomissements abominables. Il n'en mourut point; mais, pendant quatre années de suite, son estomac délabré rejeta presque toute nourriture; pendant quatre années de suite, les remèdes échouèrent contre son mal, et il fut obligé d'abandonner entièrement ses travaux. Les jaloux se félicitaient de la violence de ses douleurs : s'ils n'avaient pas réussi à le tuer, ils avaient détruit son talent, et c'était le but qu'ils se proposaient d'atteindre. Mais Baroche finit par conclure un pacte avec la mort : elle le laissa traîner son existence au milieu de tourments perpétuels. Il ne pouvait tenir le pinceau que deux heures chaque jour. Ces deux heures bien employées, avec la courageuse obstinatiou des malades, lui permirent encore de jeter dans l'ombre ses envieux. Sa gloire fut leur châtiment, punition plus douce que son cruel supplice. On regarde comme ses chefs-d'œuvre la fameuse *Descente de croix* de Pérouse, le grand tableau du *Pardon* qui orne le monastère des Conventuels à Urbin, et la *Sainte-Micheline* de Pesaro. La sainte, représentée au sommet du Calvaire, y est tombée dans une douleur extatique : un ciel sombre, en harmonie avec la disposition de son âme, se déroule autour d'elle. Cette figure expressive occupe toute la toile. Malgré ses souffrances, Baroche atteignit l'âge de quatre-vingt-quatre ans. Notre programme nous empêche de suivre plus loin les destinées de l'école romaine.

Pendant que les beaux-arts illuminaient le centre de l'Italie, comme ces rayons qui percent les nuages et tombent au milieu d'une plaine fertile, des clartés analogues brillaient dans le nord de la péninsule. L'école vénitienne grandissait peu à peu sous le vent des Alpes, sous les brouillards des lagunes, sur le bord des fleuves impétueux qui arrosent la Lombardie. Ces hautes chaînes de montagnes fermant l'horizon et teintes de nuances diverses, selon l'heure du jour et le moment de l'année; ces vastes campagnes où prospère une abondante végétation; les flots de la mer Adriatique, variables comme le ciel et changeant d'aspect comme lui; les somptueux monuments de Venise, la population mélangée qui animait ses rues dans lesquelles se heurtaient des hommes venus de toutes les parties du monde sur les galères de la République : tant de causes, agissant d'une manière simultanée. devaient rendre coloristes les peintres soumis à leur influence.

L'école vénitienne eut un développement plus régulier que celle des États-Romains. Sa première œuvre, selon l'ordre des temps, décore, à Vérone, un souterrain des

religieuses de Saint-Nazaire et Saint-Celse. L'ombre de la crypte environne depuis des siècles une suite d'images parmi lesquelles on distingue plusieurs scènes de la Passion et la Mort d'un juste en présence de saint Michel. On n'a de date qu'à partir de l'année 1070 : le doge Salvo fit venir des mosaïstes de la Grèce pour historier les murs de Saint-Marc. La prise de Constantinople, en 1204, amena dans la ville amphibie non-seulement des artistes byzantins, mais une foule de tableaux, de statues et de bas-reliefs. Aussi les peintres y formèrent-ils, dès le XIIIe siècle, une corporation spéciale, mais les dessinateurs de cette époque ne nous ont laissé que leurs noms sans leurs ouvrages ou que des œuvres sans signature. Deux tableaux faits par Thomas de Modène et découverts il y a une trentaine d'années, renouvelèrent la fameuse querelle sur l'invention de la peinture à l'huile. Les couleurs, ayant été analysées avec soin, démontrèrent que ce peintre n'avait pas connu le procédé flamand.

Giotto, qui féconda de son exemple et de ses leçons toutes les provinces italiennes, joua le même rôle dans l'État de Venise. Au début du XIVe siècle, il peignit, à Vérone et à Padoue, des œuvres importantes; ses fresques embellissent encore une chapelle de cette dernière ville, celle de l'Arena : on y admire la grâce unie à la majesté. Une école se forma, sous les yeux de l'artiste florentin; elle eut pour chef Giusto de Padoue. C'était un homme habile, qui sut dès lors représenter, sur la coupole de l'église Saint-Jean-Baptiste, le Sauveur au milieu d'un consistoire de bienheureux disposés en cercles parallèles : ce conclave d'un autre monde, ces vénérables personnages groupés dans les nues, étonnèrent comme une vision miraculeuse. Sur une porte du même monument, on lisait jadis : *Opus Joannis et Antonii de Paduà*. Jean et Antoine de Padoue ornèrent-ils l'édifice entier ou seulement une partie? Giusto les employa-t-il comme ses aides? Questions débattues, mais non résolues. Quoi qu'il en soit, l'inscription démontre que Giotto avait formé trois disciples dans la ville; leur exécution rappelle complétement sa manière.

Guariento, non moins habile, fit preuve d'une plus grande originalité. Malheureusement pour sa gloire, presque tous ses ouvrages ont péri. On en voyait encore un petit nombre à Bassano, il y a une vingtaine d'années; quoique le temps eût pâli les couleurs et suspendu devant les images une sorte de voile brumeux, le génie de l'artiste brillait au travers. De sagaces critiques ont pu constater l'importance du maître : il jouissait de toute sa célébrité vers l'an 1360. Une foule d'hommes, qu'il est inutile de mentionner l'un après l'autre, marchèrent sur ses traces.

Près de cette école, qui se rattache plus ou moins à Giotto, s'en formait une seconde, entièrement nationale. Quelque bruit que fasse un grand peintre, quelque succès qu'obtienne sa manière, il y a toujours des esprits rebelles qui ne veulent point l'adopter, des travailleurs qu'une position spéciale met en dehors de toute influence. Cet isolement se produisait jadis plus facilement que de nos jours. Aussi, dans la métropole républicaine, à Trévise et sur d'autres points du territoire, des talents se développèrent-ils sans aucune aide étrangère. Leur style remontait aux manuscrits à miniatures. Les enlumineurs, comme le remarque Lanzi, ne se donnaient pas la peine de consulter un modèle grec ou italien; ils copiaient la nature qu'ils avaient sous les yeux, et quiconque la prend pour guide unique est sûr d'acquérir, même sans le vouloir, une certaine originalité. Le plus ancien peintre de cette école fut un nommé Paolo, dont un ouvrage orne l'église Saint-Marc. Ses deux fils tenaient comme lui le pinceau, et lui prêtaient leur secours. On vit ensuite paraître Laurent de Venise, artiste remarquable, dont la dernière œuvre connue date de l'année 1370; Niccolo Semitecolo, né dans la même ville, qui a laissé à Padoue plusieurs peintures d'une grande beauté. La manière de ces ancêtres du Titien ne révèle par aucun signe l'influence de Giotto. La même indépendance caractérise Antonio le Vénitien, Simon de Cusighe, Niccolò du Frioul. Le dédain avec lequel on a traité longtemps les ouvrages primitifs, a empêché de conserver les leurs; il en reste si peu, qu'on semble se plaire à évoquer des ombres, quand on parle de ces hommes profondément oubliés.

Ainsi s'évertua le XIVe siècle, ballotté entre les inspirations locales et celles qui venaient du dehors. Au siècle suivant, les tendances spéciales de l'école vénitienne apparurent de plus en plus, et ses affinités secrètes avec les peintres du Nord se révélèrent d'une façon éclatante. Durant tout le moyen âge, un trait de similitude avait existé entre le peuple des lagunes et les peuples septentrionaux. Sur aucun point de la presqu'île italienne les légendes n'étaient aussi nombreuses que dans les États de la République. Mille récits charmants ou funèbres voltigeaient, pour ainsi dire, de maison en maison, de village en village : c'était comme le chant du rouge-gorge pendant les mois d'été, comme le chant du grillon pendant les nuits d'hiver.

La peinture laissa voir de bien autres analogies. Nous ne parlons point de ce talent inné, de cet amour instinctif du coloris par lesquels se sont rendus fameux les maîtres néerlandais et vénitiens. Cette ressemblance est trop connue et trop manifeste pour que nous y insistions. D'autres points de conformité ne le sont pas autant. Les artistes des deux pays eurent au XVe siècle le même caractère mystique : le souffle inspirateur qui venait se jouer dans leurs cheveux, sortait du fond des cathédrales; l'histoire des saints ou des pieux personnages leur fournit presque tous leurs sujets, comme aux rimeurs populaires des lagunes. Ils montrèrent la même prédilection pour les séries de tableaux racontant la biographie d'un individu et formant en quelque sorte les chapitres d'une légende. Les deux frères Bellini avaient peint, dans une suite de quatorze compartiments, les scènes diverses d'un grand épisode national, la glorieuse « intervention des Vénitiens dans les démêlés du pape Alexandre III avec l'empereur Frédéric : » intervention qui eut pour résultat la pacification de l'Italie et le triomphe de l'autorité spirituelle célébrés aux ac-

acclamations du peuple sous les voûtes byzantines de Saint-Marc. Vittore Carpaccio affectionnait beaucoup ce genre de composition. Il narra ainsi toute l'histoire de saint Étienne, le pèlerinage et les aventures de sainte Ursule, les fautes et la pénitence de saint Jérome, les exploits de saint Georges, la fin héroïque de saint Géréon et des dix mille martyrs. On voit que, sur certains points, il s'était rencontré avec maître Guillaume et Jean Hemling. Les liens étroits des deux écoles se montreront mieux encore dans le récit qu'on va lire.

Murano, une des îles qui entourent Venise, fut le siége d'une école où domina longtemps l'esprit germanique. Les pères de cette école se nommaient Quirico et Bernardino. Leurs œuvres ne portant point de date, on ne sait pas au juste quand ils vivaient : leur manière toutefois indique une époque très-ancienne. Un nommé Andrea fit preuve d'une adresse supérieure, vers l'année 1400; le torse d'un *Saint-Sébastien* donne surtout de lui une haute idée. Ses leçons formèrent les premiers artistes de la famille Vivarini, dans laquelle le talent se léguait comme un bien patrimonial. Le plus ancien dont l'existence soit constatée s'appelait Antoine. Il florissait à partir de l'année 1440; or, la signature de ses tableaux annonce qu'il avait pour compagnon Jean d'Allemagne : *Johannes de Alamaniâ*. Quel était ce Jean d'Allemagne? On n'a pas sur lui d'autre renseignement; mais il est curieux de voir un peintre germanique s'associer, dès l'origine, aux travaux d'une école toute nationale. Après l'année 1447, son nom disparaît, soit qu'il fût mort, soit qu'il eût regagné sa patrie. Un frère d'Antoine, Barthélemy, prend alors la place de ce collaborateur absent. Ils associent leurs noms comme leurs efforts, et le talent qui doit illustrer leur race entre, pour ainsi dire, en floraison. Des têtes graves et pieuses, des barbes et des chevelures soignées, des costumes en harmonie avec les données de l'histoire, une couleur vive et brillante, font admirer leurs tableaux par les juges les plus rigoureux.

Barthélemy ne tarda pas à subir l'influence septentrionale, d'une manière évidente. Personne n'ignore qu'Antonello de Messine, ayant vu, à Naples, chez le roi Alphonse, un tableau de Jean Van Eyck, fut si émerveillé des radieuses couleurs employées par l'artiste, qu'il entreprit le voyage des Pays-Bas et obtint de l'illustre inventeur le secret de la peinture à l'huile. Après la mort du grand homme, il revint en Italie. Une force magnétique l'attira sans doute vers l'endroit de la péninsule où l'on devait le mieux accueillir le nouveau procédé. Il alla tout d'abord dans la ville des lagunes, et communiqua sa mystérieuse recette à Domenico de Venise. Barthélemy en eut connaissance bien plus tard. La première œuvre qu'il exécuta selon la méthode flamande porte la date de 1473. On l'admire encore sous les voûtes de l'église Saint-Jean et Saint-Paul : elle représente *saint Augustin environné de bienheureux*. Barthélemy eut avec les artistes du Nord d'autres similitudes que l'emploi d'une découverte matérielle. Chez lui, comme chez tous les peintres de sa famille, on retrouve l'amour du paysage, le sentiment d'élégance domestique, le genre de composition et la pieuse douceur qui font le charme de l'école brugeoise. Le vent du Tyrol et celui de la mer Adriatique semblaient apporter dans l'île de Murano les mêmes inspirations que les souffles du pôle et ceux de l'Atlantique dans les campagnes néerlandaises. Ce Vivarini termina son dernier ouvrage pendant l'année 1498.

Antonello n'avait pas seul mis Venise en communication avec les Pays-Bas. Rogier Van der Weyden, le disciple chéri de Jean Van Eyck, et le gracieux Hemling étaient venus l'un après l'autre déployer à la vue des républicains étonnés toutes les ressources et toute la poésie de l'art septentrional. Les miniatures dont ce dernier peintre orna le bréviaire du cardinal Grimani furent considérées comme des prodiges. Les nobles Vénitiens formèrent, dès cette époque, des collections de tableaux néerlandais. Pierre Bembo en avait réuni un certain nombre dans le palais Pasqualin, suivant le rapport du voyageur anonyme de Morelli. Le cardinal mentionné tout à l'heure possédait une galerie plus abondamment pourvue; on y remarquait non-seulement des panneaux de Hemling, mais des productions de Van Ouwater, de Patenier, de Jérôme Bosch, de Gérard de Harlem et d'Albert Dürer sans compter celles dont on ignorait les auteurs et que l'on désignait vaguement sous le titre de « peintures à la manière occidentale. » Frappé du caractère mystique, des ingénieux détails, de l'exécution naïve et opulente qui distinguaient toutes ces images, un nommé Jacometto en étudia soigneusement l'esprit et le travail; il porta si loin la fidélité de l'imitation, que ses ouvrages ont pu être pris pour des compositions flamandes. Les miniatures et les petits panneaux lui servaient de modèles régulateurs. Un autre artiste, Jacomo Barberino, montra plus de zèle encore. Il parcourut l'Allemagne, la Belgique et la Hollande; sous ces froides latitudes, il se pénétra des influences locales, au point de faire ensuite une complète illusion.

Le dernier Vivarini dont on connaisse le nom et les œuvres, s'appelait Louis. Un de ses tableaux porte la date de 1490. Bellune et Trévise renferment de brillantes productions créées par son pinceau; mais sa peinture la plus fameuse orne à Venise l'École de Saint-Jérôme. Le pieux solitaire caresse le lion qui partage son exil; des moines, que leur intelligence vulgaire ne met pas en état de dominer les animaux, s'enfuient plein de terreur à ce spectacle : le saint s'est rendu maître de la nature, dont les cénobites effrayés sont les cadavres. La justesse et la verve de l'expression égalent la beauté de l'idée; le coloris a une morbidesse et un éclat peu ordinaires. Fait en concurrence avec Jean Bellini et Vittore Carpaccio, cet ouvrage montra que Louis ne leur était pas inférieur. Les Vivarini introduisent souvent dans leurs tableaux un chardonneret, qui forme pour ainsi dire leurs armes parlantes; *vivarino* désigne en italien ce chanteur ailé de nos bois.

Près de l'intéressante famille si poétiquement personnifiée travaillaient des artistes qui portaient un autre nom,

mais qui avaient des tendances pareilles. Au milieu d'eux brillait Andrea de Milan. Il peignit à Murano, en 1495, un magnifique tableau d'autel. Le Louvre possède depuis quelque temps une page de sa main, qui arrête les visiteurs et fixe leur attention comme un problème. Elle offre aux regards Jésus sur la croix entouré de ses persécuteurs. Le style néerlandais et la manière italienne s'y trouvent associés, intimement unis. La composition est toute septentrionale; mais les types et la couleur font souvenir de la péninsule, tandis que la finesse de l'exécution rappelle les ateliers de Bruges. Le panneau est signé : *Andreas Mediolanensis fec.* 1505. L'auteur du nouveau livret a eu tort de confondre cet André de Milan avec André Salaï ou Salaïno, élève et imitateur de Léonard de Vinci, dont les peintures ont une apparence tout autre et un caractère bien plus moderne. Lanzi, dans son histoire de l'école milanaise, avait déjà prémuni les amateurs contre cette méprise. Nous ne la relevons que par suite d'une nécessité morale, ne voulant diminuer ni l'importance ni le mérite d'un travail difficile, exécuté avec un soin scrupuleux.

Comme s'il eût voulu fortifier par sa présence l'aetion des peintres du Nord sur les artistes vénitiens, Albert Dürer visita la reine de l'Adriatique dans ses lagunes. La première fois, en 1495, il n'était guère qu'un écolier de génie. Son influence dut se borner aux effets que produit toujours çà et là une nature vigoureuse et enthousiaste. En 1506, on le reçut comme un des maîtres de son art. Ses gravures l'avaient fait admirer de l'Italie entière, sauf de la ville républicaine, où l'on estimait, avant tout, la couleur. L'homme du Nord prouva qu'il maniait le pinceau avec la même adresse que le burin. Les envieux lui reprochèrent alors qu'il avait un goût barbare et peu conforme à l'antique ; mais Jean Bellini le traita selon son mérite et le patrona auprès des grandes familles. Un tableau qu'il fit, en 1507, pour l'église Saint-François *della Vigna*, décèle même l'intention d'imiter le peintre germanique ou plutôt hongrois ; car la mère seule d'Albert Dürer avait vu le jour en Allemagne : son père était d'une vieille famille du bannat de Temeswar. Titien, quoique âgé de trente et un ans, se laissa impressionner davantage. Il peignit dans le style du fameux Voyageur un tableau d'une minutie admirable ; il le surpassa même en fait de délicatesse : non-seulement on pourrait compter les cheveux des personnages et les poils de leur barbe, mais le duvet des mains, les légères fissures de la peau sont rendus, aussi bien que les images réfléchies par les objets extérieurs dans la prunelle des yeux. Ce tableau, qui est maintenant à Dresde, figure le *Christ répondant aux pharisiens qui lui montrent une pièce de monnaie*. Roide comme les chevaliers du Nord dans leurs armures, le peintre-graveur ne se laissa pas modifier : il retourna près de sa violente épouse tel qu'il était venu.

Une autre source, plus exclusivement poétique, amenait ses flots limpides à ce beau lac de l'école vénitienne. Deux hommes avaient surtout contribué à la mettre en relation avec celle que les montagnes de l'Ombrie entouraient de calme et de fraîcheur. Un enfant des lagunes, Carlo Crivelli, abandonna la cité maritime pour les vallons de l'antique Picenum, de Fabriano et de Macerata. Une foule d'églises sont ornées de ses peintures, dans la Marche d'Ancône ; on lit sur une de ses productions : *Carolus Venetus miles pinxit;* sur une autre, la date de 1476. On y remarque de grandes analogies avec le style et la couleur du Pérugin. La vigueur et la finesse de ses tons, la grâce, le mouvement et l'expression de ses figures charment le voyageur ; sur ces toiles inspiriées, l'adresse des époques savantes dispute la place aux naïfs sentiments des époques primitives.

L'autre artiste avait fait une expédition toute contraire; il avait délaissé, en 1420, les montagnes de l'Ombrie pour la ville de Saint-Marc : c'était Gentile da Fabriano. On sait comment l'accueillirent les familles patriciennes. quels honneurs et quelles récompenses il obtint du sénat. Tous les tableaux qu'il fit à Venise ont disparu. Il eut la gloire d'ouvrir aux Bellini le calme sanctuaire de l'art ; mais les productions de Jacques, son élève, n'ont pas été mieux traitées par le temps que les siennes. Padoue et la cité des Doges n'en possèdent aucune. Ailleurs, ses tableaux sont extrêmement rares. Il avait pour son maître une si vive affection, qu'il voulut donner à un de ses fils le même nom de baptême. Quant à lui, ce n'est plus guère qu'une ombre historique.

Gentille et Jean, ses deux files, ont laissé plus de traces de leur passage sur la terre. Entraînée par eux, l'école vénitienne marcha d'un pas rapide vers la perfection. La nature ne les ayant point doués des mêmes ressources intellectuelles, ils contribuèrent, chacun pour une part différente, à l'œuvre commune. Né en 1421, Gentile Bellini cherchait avec plaisir les lois secrètes et les principes théoriques de son art. La réflexion l'emportait souvent chez lui sur l'imagination ; ses œuvres, plus calmes, pouvaient paraître froides aux cerveaux ardents. L'ordre le charmait, comme tous les esprits méditatifs, et, à l'occasion, il poussait trop loin l'amour de la symétrie. La foi lui communiquait heureusement une sévère exaltation ou de pieuses tendresses : l'enthousiasme chrétien échauffait et assouplissait le métal un peu réfractaire de cette âme pensive. Au bas d'un tableau qui représete un *Jeune homme blessé, guéri par un morceau de la vraie Croix*, notre artiste a exprimé ainsi sa religion : *Gentilis Bellinus amore incensus Crucis*, 1496. Une autre image, figurant un second miracle de la même relique, porte une inscription encore plus fervente : *Gentilis Bellinus pio sanctissimæ Crucis affectu lubens, fecit* 1500. Mais, si une conviction robuste le plongeait ainsi tout entier dans les sources de la poésie moderne, son attachement aux formes régulières l'attirait vers l'antiquité, lui faisait étudier avec soin les produtions du polythéisme. Il arriva de la sorte à l'âge de quatre-vingts ans et laissa la renommée d'un habile théoricien.

Plus vif, plus passionné, plus artiste en un mot, Jean Bellini concentra toutes ses forces dans la pratique. Peu lui importaient les causes, pourvu qu'il atteignît les effets.

Il est probable que jamais peintre n'a franchi tant d'espace dans une longue carrière, et ne s'est vu, au terme de sa course, si éloigné de son point de départ. Jeune, il ne connaissait que la détrempe et les naïves combinaisons d'un art primitf; vieux, il employait toute les ressources de la peinture à l'huile et mettait en usage toute la science moderne. Au rebours de la plupart des hommes, chez lesquels la vie s'immobilise à un instant donné, il conserva jusque dans une extrême vieillesse le pouvoir de se modifier, comme les êtres jeunes et pleins d'avenir. L'école nationale profitait de ses conquêtes, grandissant et se perfectionnant avec lui. Lorsqu'il débuta, une sécheresse archaïque dépréciait les tableaux : il adoucit les contours et rendit l'aspect général plus harmonieux. On imitait la nature, d'une façon craintive et mesquine : il la reproduisit plus hardiment. Le dessin était pur, les formes d'une exacte vérité, mais sans largeur et sans souplesse : il leur donna de l'élégance et du mouvement. Les têtes avaient la minutie, la frappante variété du portrait : il leur communiqua l'élévation et la noblesse dont elles étaient dépourvues. La composition se distinguait par une enfantine simplicité : il l'enrichit et la compliqua; des morceaux historiques succédèrent aux madones immobiles, entourées de quelques saints. Les tons un peu blêmes prirent de la force et de l'intensité. Jean Bellini avait soixante-quinze ans, lorsque Giorgione, par ses innovations, recula les frontières et agrandit l'horizon de la peinture. Un autre artiste, dans un âge aussi avancé, n'aurait eu que des paroles amères pour le jeune héros, ou se serait contenté de le suivre des yeux : le robuste vieillard prit son bâton d'explorateur et voulut parcourir, lui aussi, les régions inconnues. Tels furent alors ses progrès, qu'il sembla commencer une seconde existence. Pour décrire cette transformation, le calme Lanzi emploie des termes si vifs et si nets, que nous allons les rapporter. « Il devint plus heureux, dit-il, dans ses inventions, donna plus de rondeur à ses figures, plus d'éclat à ses teintes, et les unit par des transitions plus naturelles; il choisit mieux les formes de ses nus et drapa les costumes avec plus de noblesse. Si ces contours offraient la délicatesse et le moelleux qu'il ne put jamais atteindre, on serait tenté de voir en lui le modèle le plus parfait de la peinture moderne. Pietro Perugino, Ghirlandajo et Mantegna ne dépassèrent pas autant que lui les limites du style ancien. » Le vivace coloriste employa la nouvelle méthode plus longtemps que Giorgione lui-même, mort à la fleur de l'âge : il entassa chefs-d'œuvre sur chefs-d'œuvre. Certains critiques préfèrent aux glorieuses créations de Raphaël les tableaux que Jean produisit alors. Ils enchantent les yeux dans toutes les villes de l'Italie. La La dernière de ses toiles, que l'on voit à Padoue, représente une *Madone* et porte la date de 1516. Le peintre mourut bientôt après, âgé de quatre-vingt-dix ans. Ses pages sont empreintes de toutes les grâces, de toute la poésie du christianisme. Quoique son frère et lui cherchassent l'inspiration aux mêmes sources, quoique rien n'eût troublé leur amour mutuel, ils vécurent séparément, afin sans doute de conserver leur indépendance d'artistes.

Les Bellini, surtout le plus jeune, eurent un grand nombre d'imitateurs. A Venise même, Catena, Mansueti, François et Jérôme Santa-Croce lancèrent leur barque dans le lumineux sillage des deux frères; à Bergame, Cariano, Previtali, Gavio, Antoine Bosselli suivirent leur fortune; à Murano et à Trévise, Bissolo, Pennachi manœuvrèrent sous le même rumb de vent; Martini, dans le Frioul, dirigea ses voiles d'après les leurs, aussi bien que Pellegrino. Mais le plus distingué de leurs élèves fut Jean-Baptiste Cima, surnommé *da Conegliano,* du lieu de sa naissance. Une obscurité impénétrable environne sa biographie : un de ses panneaux porte la date de 1493; on sait qu'il travaillait encore dans l'année 1517; mais on manque de détails sur les événements de son existence. Il peignit d'abord à la gomme et à l'eau d'œuf, ce qui fait remonter assez haut l'époque de ses débuts. Né coloriste, doué d'un sentiment exquis de la nature, la méthode flamande le rendit, en quelque sorte, maître du monde. Il avait vu le jour au milieu d'un pays charmant qui lui laissa les plus doux souvenirs. Partout il a reproduit sa colline natale, les bleuâtres lointains des Alpes, les frais vallons des premières pentes, couronnés de bois mystérieux. Une lumière splendide éclaire ses tableaux; l'onde y murmure, les fleurs vivantes aspirent la rosée du ciel. Comme un grand nombre d'hommes épris des magnificences de l'univers extérieur, il joignait, à des goûts contemplatifs, de sévères dispositions morales : ses tableaux sont graves comme l'harmonie du plain-chant; presque jamais un sourire n'égaie la mâle figure des personnages. Aussi, n'aimait-il à peindre ni la Vierge ni aucune autre femme : la grâce, qui aurait dû les animer, lui échappait comme une nuance trop fugitive, comme ces vagues rayons de lumière qu'un soleil à demi voilé promène sur les forêts et que l'art imite si incomplétement. Ses œuvres capitales sont le *Jeune Tobie guidé par Raphaël*, dans la petite église vénitienne de La Badia; *Saint Jean au milieu du désert,* avec ses membres grêles, sa joue pâle et son œil extatique, sous les voûtes de Notre-Dame dell' Orto, et la *Vierge en adoration devant l'Enfant Jésus*, à Notre-Dame del Carmine, tableau que décore un merveilleux paysage.

Marco Basaïti, autre élève de Jean Bellini, forme, avec Cima de Conegliano, l'éternelle opposition de la grâce et de la majesté, de la douceur et de la force, de l'harmonie et de l'audace, qui se reproduit dans tous les arts, chez tous les peuples et dans tous les genres de littérature. Des parents grecs lui avaient donné le jour sur le territoire du Frioul, on ne sait en quelle année; la date de sa mort est également inconnue, mais un de ses tableaux porte le millésime de 1510. Une expression de béatitude céleste ou de paisible mélancolie, la finesse du clair-obscur, la savante harmonie des couleurs distinguent ses ouvrages. Il lui manquait le profond sentiment de la nature, qui inspirait son maître; le choix de ses costumes et la tournure de ses draperies annoncent le même défaut de goût relativement

aux choses extérieures. Sous l'influence de son enthousiasme, il ne comprenait que la beauté humaine, dont il faisait un miroir de grâce et de piété. Son chef-d'œuvre, qui figure la *Vocation de saint Pierre et de saint André*, orne à Venise l'Académie des beaux-arts.

Obéissant aux mêmes propensions intellectuelles que Jean Bellini, son compagnon de route plutôt que son imitateur, Vittore Carpaccio lui disputa dans mainte circonstance l'approbation publique. Il lutta également contre Louis Vivarini. Quoique la cité des Doges l'eût vu naître, il brillait par la pureté du dessin, par la science de la perspective linéaire, par la composition et l'invention plutôt que par la finesse ou l'opulence de la couleur. Il ne savait pas tirer de sa palette ces tons suaves ou ardents qui égalent, surpassent même les teintes des objets naturels ; mais on admire chez lui tous les autres dons des grands artistes. Il aimait, comme nous l'avons dit, la forme épique, les séries de tableaux développant les circonstances d'un fait emprunté à l'histoire, les divers épisodes d'une légende. Il ordonnait parfaitement ces cycles narratifs, et, comme Jean Hemling, aurait été un habile conteur, si un penchant suprême ne l'eût entraîné vers la peinture. Aussi, les œuvres de Carpaccio agissaient-elles vivement sur les imaginations populaires. Zaneti raconte, dans son *Histoire des peintres vénitiens*, qu'il se plaçait souvent au fond de la chapelle où l'ingénieux dessinateur avait retracé la *Biographie de sainte Ursule*. Là, il prenait plaisir à observer les bonnes gens qui venaient adorer la sainte. Lorsque après une courte prière, ou pendant la prière même, leurs regards tombaient sur les pieuses images, ils restaient en suspens et tout émerveillés, trahissant malgré eux l'émotion qui les agitait. Ces tableaux ornent maintenant, à Venise, l'Académie des beaux-arts, et un écrivain judicieux les regarde comme aussi parfaits que les ouvrages des plus grands maîtres. Carpaccio travailla depuis l'année 1493 jusqu'à l'année 1522. Sur la fin de ses jours, il abandonna un peu la forme légendaire et peignit, de préférence, des scènes qui n'avaient pas besoin de compléments. Il mourut sans avoir subi de décadence. Ridolfi termine la notice qu'il lui a consacrée, par cette phrase poétique : « Ses concitoyens le pleurèrent, tandis qu'il souriait dans les chambres fortunées du ciel. »

Un troisième ou, pour mieux dire, un quatrième affluent concourut à former l'école vénitienne. L'enthousiasme qui exagérait ailleurs le mérite de l'antiquité, devait gagner un certain nombre d'esprits sur le territoire de la République. Squarcione se laissa entièrement séduire par la muse païenne. Son action fut d'autant plus vive, qu'il enseignait avec un talent peu ordinaire, et semblait posséder, à cet égard, un don spécial. Il forma cent trente-sept élèves qui se répandirent dans toute l'Italie, mais dont la majorité ne quitta point les domaines de Venise. Né à Padoue en 1394, il mourut âgé de quatre-vingts ans ; ce long répit que lui accorda la nature lui donna le temps de multiplier ses efforts et de propager ses opinions. Ses instincts curieux se manifestèrent non-seulement par l'étude des livres et des monuments antiques de sa province, mais par un goût passionné pour les voyages. Il explora toute l'Italie avec la constance et la sagacité du chasseur, puis alla en Grèce continuer ses perquisitions : chemin faisant, il dessinait, peignait les ruines et les sites fameux, achetait quelques toiles et une foule de statues, de torses, de bas-reliefs, d'urnes cinéraires. Son atelier devint une sorte de musée grec et romain, où il pouvait appuyer chacune de ses démonstrations sur un exemple. Francesco Squarcione, moins artiste que professeur, transmettait volontiers à ses disciples les entreprises dont on le chargeait. Ses œuvres sont fort rares ; au commencement de notre siècle, Padoue ne possédait de lui qu'un tableau d'autel, qui se trouvait chez le comte Lazara. Le coloris, l'expression et la perspective montraient qu'il avait été un des hommes les plus distingués de son époque et méritait vraiment sa gloire.

Il forma deux élèves supérieurs : Marco Zoppo, qui fonda l'école bolonaise, et le célèbre Mantegna, dont nous allons parler. Il eut même une certaine influence sur l'école vénitienne proprement dite, car Jean Bellini, ayant habité Padoue, ne put se défendre d'une certaine admiration pour le Squarcione ; les œuvres de son âge mûr attestaient l'impression qu'il avait ressentie, quoique Gentile da Fabriano demeurât son chef intellectuel et son suzerain.

Mantegna fut encore une de ces âmes dociles que ne gouvernent ni un seul principe intérieur d'une force irrésistible, ni une seule action extérieure. Né en 1430, il accepta d'abord entièrement la suprématie du Squarcione. Il s'égarait avec lui dans les songes rétrospectifs, dans les illusions savantes qui lui faisaenit convoiter, appeler de tous ses vœux la restauration de l'art antique. Plus d'une fois il parvint à s'en approprier la noblesse et la grandeur ; mais d'autres fois, le sens intime lui échappait totalement : il donnait à ses inventions un air de légende, de conte fantastique, ou à ses personnages la roideur immobile des statues qu'il copiait. On ne vit pas impunément au milieu des tombeaux : les miasmes qu'exhale la cendre des morts altèrent les meilleures constitutions. Le moyen age et l'antiquité se disputèrent, par la suite, Mantegna ; jeune, il ne rêvait que l'honneur d'être un scoliaste d'une nouvelle espèce. Mais justement parce qu'ils s'éloignaient des habitudes naïves de son époque, ses tableaux produisirent d'abord un grand effet : on aime tout ce qui n'est pas ordinaire, tout ce qui annonce des études ou des qualités spéciales. La première œuvre d'André fut accueillie avec une extrême faveur et transportée à Sainte-Sophie, où chacun y put lire l'inscription suivante : *Andrea Mantinea Patavinus, anno VII et X natus, suâ manu pinxit* 1448. Touché du zèle que montrait son disciple, ému de la ressemblance de leurs goûts, Squarcione voulut qu'un adepte si fervent, qu'un imitateur si scrupuleux du beau style devînt son fils adoptif. La cérémonie de l'adoption eut lieu : mais, quelque temps après, Jacques Bellini étant venu habiter Padoue, son sentiment chrétien, sa manière plus moderne étonnèrent et séduisirent Mantegna. La fille du peintre

vénitien compléta la victoire de son père : André se laissa prendre à ses regards et à ses sourires. Quand le prêtre eut béni leurs amours, le jeune homme se trouva le condisciple et le frère de Jean Bellini, nature forte, décidée, avide de progrès et pleine d'aspirations, qui l'entraîna loin des ruines où il cherchait à évoquer le génie antique. Cette sorte de défection causa une vive douleur au Squarcione : dès ce moment, il blâma les travaux de son fils adoptif avec l'amertume des esprits convaincus, avec le ressentiment des âmes profondes, qui ne séparent point leurs idées de leur être et considèrent un changement d'opinion comme une véritable mort. Dans son indignation, il reprochait à Mantegna les défauts mêmes qu'il lui avait fait contracter : ses figures, selon lui, étaient dépourvues de naturel, de souplesse, de vie et de charme; il aurait dû les peindre en grisailles sur les murs, pour les identifier avec les pierres auxquelles leur roideur les assimilait. Aiguillonné par ces critiques, le peintre animait son dessin et perfectionnait de jour en jour sa manière. Le Louvre possède de lui deux toiles qui montrent les deux formes de son talent; l'une représente Apollon faisant danser les neuf muses au son du théorbe, devant Mars et Vénus, debout sur une espèce d'arc triomphal; à gauche, on aperçoit Vulcain dans son antre; à droite, cet espion de Mercure. Ou je me trompe fort, ou le dieu du jour et les chastes déesse glorifient l'adultère; leurs chants, leurs pas chorégraphiques ne peuvent que célébrer le bonheur de l'amant et l'infortune du mari. Le second tableau a pour sujet une lutte allégorique entre les Vertus et les Vices; les traditions de l'Église ayant inspiré l'auteur, c'est la Sagesse qui l'emporte. Jésus-Christ cloué sur l'instrument fatal, autre morceau du Louvre, exprime des sentiments analogues. André Mantegna mourut en 1506, âgé de soixante-seize ans, et, outre ses tableaux, il exécuta une quarantaine de gravures sur cuivre. Il s'était adonné avec passion à l'étude de la perspective linéaire.

Sa nature indécise le mit hors d'état de fonder une brillante école : pas un seul de ses élèves, aucun de ses deux fils, n'a inscrit son nom sur les tables commémoratives de la gloire.

Cependant l'âge de la puberté approchait pour la fille des lagunes : sous la main brûlante du Giorgione, la peinture vénitienne acheva de le former. Il avait cette audace qu'impatiente la routine, cette ardeur des hommes forts qui les entraîne vers l'inconnu. Le bourg de Castelfranco, dans la marche Trévisane, fut le lieu où il vint au monde, en 1477. Il s'appelait Georges Barbarelli. On le surnomma Giorgione, ou le Grand Georges, à cause de sa taille élevée, de ses nobles manières, de la tournure imposante de son esprit, quoique ses parents fussent d'une condition très-humble. Il eut pour maître Jean Bellini, qu'il ne tarda pas à éclipser. On le trouvait toujours étudiant, d'après nature, et les formes et la couleur des objets, et les mille combinaissons de la lumière qui les enveloppe. Il commença par exécuter des madones et des portraits, deux sortes de productions bien différentes, les têtes de la Vierge demandant une grâce idéale, les têtes des individus un scrupuleux amour de la réalité. Dès l'époque de son noviciat dans l'atelier de Bellini, sa hardiesse le portait à négliger le détail pour l'ensemble; la fine et circonspecte exécution qui venait en ligne droite des miniaturistes, pour la liberté et la désinvolture, qui annoncent la maturité de l'art. Il abandonna les formes traditionnelles et procéda comme la nature. Les contours s'assouplirent, les traits s'animèrent; grâce au clair-obscur, les objets prirent un relief énergique, et les transitions, une douceur inaccoutumée; d'habiles raccourcis varièrent les attitudes des personnages; les draperies elles-mêmes devinrent plus belles et les accessoires mieux choisis. Mais ce qui distinguait par-dessus tout le Giorgione, c'était la fermeté audacieuse de sa touche : il maniait le pinceau avec une fougue héroïque et semblait à peine effleurer la toile. Contrairement aux anciens tableaux, ses œuvres produisaient de loin un effet plus heureux que de près. Pour comble d'adresse, il obtint ces résultats sans charger les ombres. Frappé de tant d'innovations qui agrandissaient et multipliaient les ressources de l'art, Jean Bellini marcha bientôt sur les traces de son propre élève.

Malheureusement pour la gloire du Giorgione, on avait alors l'habitude de peindre les façades des maisons. Il couvrit ainsi de fresques merveilleuses les murs extérieurs des palais : le temps a tout détruit, sauf quelques fragments, que l'on protégea un peu tard contre l'action corrosive de l'air, de la pluie et du soleil. Comme par compensation, la franchise de sa touche et l'empâtement de ses couleurs ont maintenu fraîches et brillantes ses peintures à l'huile; ses carnations paraissent faites d'hier. On admire surtout son *Christ mort*, de Trévise; le *Sant' Omobono*, de l'école de' Sarti, dans la métropole vénitienne; un autre tableau représentant le même saint qui calme une tempête, dans l'école Saint-Marc, de la même ville, et le *Moïse sauvé des eaux*, placé dans le palais archiépiscopal de Milan. Les quatre morceaux du Louvre permettent de juger sa manière d'apprécier son mérite.

Giorgione avait une passion ardente pour les femmes; il possédait toutes les qualités qui leur plaisent, chantait et jouait si admirablement de la guitare, qu'il était convié à toutes les fêtes de la noblesse. En 1511, la peste ravagea la cité aristocratique; une dame que Giorgione adorait, fut saisie par le mal terrible; allant la voir comme de coutume, le peintre aspira sur sa bouche l'air fatal qui donnait la mort : il termina ses jours à l'âge de trente-quatre ans, et il n'y eut pas dans Venise un homme d'intelligence qui ne regrettât la fin précoce d'un si brillant génie.

Quiconque voit la nature d'une certaine façon et exprime avec force sa manière de voir, exerce, pour ainsi dire, autour de lui, une action magique et change le regard des individus moins bien constitués. Ils n'aperçoivent plus les objets que conformément aux lois de son optique personnelle. Giorgione eut donc des imitateurs nombreux. Les principaux furent Jean d'Udine, Sébastien del Piombo,

Jacques Palma et Pordenone. De l'atelier du peintre vénitien, Jean d'Udine passa bientôt dans celui de Raphaël; où il se distingua surtout par la variété, l'élégance de ses arabesques. Sébastien del Piombo traita des sujets plus importants. Il cultiva d'abord la musique, et les nobles vénitiens le recherchaient, malgré sa jeunesse, à cause de ses talents comme chanteur et joueur de luth. S'étant alors épris de la Peinture, il se mit sous la direction de Jean Bellin; puis, quand le Giorgione transforma complétement son art, il suivit la bannière de l'audacieux novateur, et lui emprunta son secret de faire rayonner la toile. Deux portraits, et un tableau que l'on aurait cru de son second maître, appelèrent sur lui l'attention publique. Sa naissante renommée, sa conversation agréable et ses mérites de virtuose inspirèrent au fameux Agostino Chigi le désir de l'attirer dans la ville éternelle. Sébastien se laissa aisément séduire. A cette époque, Rome entière débattait la valeur relative de Michel-Ange et de Sanzio ; les habitants avaient un faible pour ce dernier, que l'on jugeait aussi profond dessinateur et plus grand coloriste que son rival. Le nouveau venu pensa autrement : la sublime austérité du Florentin captiva son imagination. Buonarroti fut sensible à son enthousiasme, et il conçut le projet de déplacer la lutte, de mettre Sébastien en opposition avec Raphaël : la grâce et l'harmonieuse couleur du jeune homme, unies à la science anatomique, aux vigoureux contours et à l'élévation d'idées qu'il possédait lui-même, lui parurent devoir éclipser le peintre des Madones. Cette collaboration secrète produisit en premier lieu un *Christ mort pleuré par la Vierge*, dont Michel-Ange avait fait le carton; Sébastien Luciano (tel était son nom de famille) l'exécuta soigneusement, et déploya autour de la scène dramatique un ténébreux paysage qui en augmentait l'effet. Cette peinture excita la plus vive admiration; elle fut suivie de quelques autres, dues au même procédé, qui n'eurent pas un moindre succès, et la gloire de l'artiste complaisant dissipa les nuages qui enveloppent toute aurore. Son intimité avec le rude génie toscan modifia sa manière ; il est donc à moitié Florentin, à moitié Vénitien, et les deux écoles placent également son écusson dans leurs trophées historiques.

En voulant lutter contre Raphaël, Sébastien avait entrepris une tâche difficile : on l'estimait, on lui rendait justice, mais on ne le déclarait pas vainqueur. La *Transfiguration* elle même n'étonna point son audace ; il peignit, pour la contrebalancer, la *Résurrection de Lazare*. Mais cette verve déclina peu à peu ; Sébastien travaillait fort péniblement, et aimait mieux raisonner sur son art que manier le pinceau. La mort de Raphaël sembla éteindre son ardeur ; Michel-Ange ne le stimulait plus, et la nécessité pouvait seule faire faire quelques pas à sa rétive inspiration. Les bonnes grâces de Clément VII achevèrent de la rendre indocile. Le bénéfice *del Piombo* étant devenu vacant, notre artiste le demanda et l'obtint malgré la foule des solliciteurs, parmi lesquels se trouvait Jean d'Udine ; on lui imposa seulement l'obligation de payer à celui-ci une rente annuelle de trois cents écus. Sébastien prit le costume ecclésiastique et se plongea dans un voluptueux repos. Ceux qui le chargeaient d'un travail attendaient son bon plaisir durant de longues années. On dressait pour lui des échafaudages sous les voûtes des églises et des monastères, mais il n'y paraissait que de loin en loin, selon son caprice; plusieurs restèrent debout jusqu'à sa mort et ne laissèrent voir que de maigres ébauches, quand on pénétra dans l'enceinte mystérieuse qu'ils formaient. Lui arrivait-il de finir quelque morceau, l'estimant d'après la peine qu'il lui avait coûté, il le jugeait d'un prix incalculable et ne pensait pas qu'on pût lui en donner la valeur. Lorsqu'il lui fallait absolument mettre la main à l'œuvre, on aurait dit un condamné marchant vers le lieu de l'exécution. Le portrait seul lui répugnait un peu moins ; car, en ce genre, il était passé maître.

Sébastien del Piombo possédait une maison bien close, où il avait réuni de bons vins, de beaux meubles, tout ce qui peut rendre la vie agréable. Quand on lui parlait de la gloire, il disait en souriant qu'il était absurde de se fatiguer pour laisser un nom après sa mort ; que ce nom lui-même devait périr, aussi bien que les œuvres produites avec tant d'efforts et de douleur : « Au surplus, ajoutait-il, le monde n'est-il pas rempli d'hommes ingénieux, qui expédient en deux mois la besogne que je terminerais à peine en deux ans ? Si je meurs vieux, on aura figuré avant ma mort tout ce que les couleurs peuvent représenter. Puisqu'il y a tant de travailleurs, il faut bien que d'autres artistes se reposent et leur laissent le champ libre. » C'était ainsi qu'il excusait sa paresse philosophique, et l'on ne peut guère lui donner tort : l'ambition expose à de cruelles souffrances ; la vanité, à de tristes mécomptes. L'indolence de Sébastien en faisait le compagnon le plus aimable de Rome: ne poursuivant aucun but, ne tenant point aux louanges, il ne se mettait dans le chemin de personne et se livrait tout entier ; il ne réservait ni son temps ni son esprit. Ce mode d'existence n'eut d'autre inconvénient que de le faire devenir replet. Né en 1485, il mourut, à soixante-deux ans, d'une fièvre que sa nature sanguine lui rendit fatale. Il avait ordonné, dans son testament de l'enterrer sans aucune cérémonie et de distribuer aux pauvres l'argent qu'on aurait dépensé pour ses funérailles. Parmi ses meilleurs tableaux, on compte *la Nativité de la Vierge* à l'église Saint-Augustin de Pérouse, et la *Flagellation*, aux Observantins de Viterbe. Les mains, dans ses portraits, sont d'une beauté rare, les chairs brillantes, les accessoires d'un goût exquis. Sébastien avait inventé une manière de peindre à l'huile sur les murailles.

Deux œuvres d'un mérite exceptionnel rendirent célèbre Jacques Palma-le-Vieux. Peinte pour l'école de Saint-Marc, l'une représentait la translation par mer de la dépouille du bienheureux apôtre : une effroyable tempête assaillait le navire et les chaloupes qui lui faisaient cortége; on apercevait dans le ciel des groupes de démons activant l'orage ; l'artiste avait très-bien rendu les efforts des matelots inquiets, la fureur des vents, la sombre épaisseur des nuages que déchiraient les éclairs, l'agitation des vagues et leur sinistre

écume ; Vasari prétend que l'on croyait voir trembler la toile. L'autre tableau figurait le peintre lui-même ; c'était un prodige de vérité. Boschini et les historiens modernes vantent plusieurs de ses productions, comme son *Épiphanie* de l'île Sainte-Hélène, près de Venise. Il imita non-seulement le Giorgione, mais encore le Titien ; il est vrai qu'il imita aussi la nature, ce modèle infini, plus varié à lui seul que tous les grands maîtres ensemble. Ses caractères distinctifs sont l'exactitude, la finesse du travail, l'union des teintes, la douceur du coloris. Les biographes n'indiquent pas plus l'époque de sa mort que la date de sa naissance. Il vécut, dans la première partie du seizième siècle, l'espace de quarante-huit années, selon le témoignage de Vasari en 1568. Il avait pour ami et compétiteur Lorenzo Lotto, qui sut donner à ses personnages une grâce charmante, une expression pleine de vie, et qui marcha tantôt sur les traces du Giorgione, tantôt sur celles de Léonard de Vinci.

Jean-Antoine Licino, ou Licinio, vit le jour dans le Frioul, au château de Pordenone, qu'une distance de vingt-cinq milles sépare d'Udine; on lui a donné le nom du lieu de sa naissance. Il étudia la Peinture sans maître, par la simple imitation des objets extérieurs et des œuvres du Giorgione, qui lui avaient causé une de ces émotions vives et fraîches auxquelles on s'abandonne avec tant de joie. La peste ayant fondu sur la ville d'Udine, où il résidait, il fut contraint d'aller habiter plusieurs mois la campagne. Là, il fit pour les paysans un bon nombre de fresques et apprit au fur et à mesure les secrets de cette manière ; il y devint même très-habile, personne ne jugeant mieux l'effet que devait produire telle ou telle couleur mêlée au plâtre. Après son retour, il exécuta un de ses meilleurs ouvrages, une *Annonciation*, qui devait orner le couvent de Saint-Pierre-Martyr. Les connaisseurs en admirèrent le dessin, la grâce, le relief et la vivacité. D'autres tableaux accrurent promptement sa réputation. L'âme de Giorgio Barbarelli semblait l'animer : de tous ceux qu'inspira ce fier génie, aucun n'en approcha davantage sous le rapport de la vigueur, de la hardiesse et du caractère. Il finit par s'établir à Venise, où la gloire et les travaux du Titien l'enflammèrent d'une noble émulation. Il faisait non-seulement de perpétuels efforts pour soutenir une si redoutable concurrence, mais il cherchait toutes les occasions de mettre ses ouvrages en regard des siens dans les mêmes édifices. Aucun auteur ne dit qu'il ait employé de ces ruses lâches et ignobles par lesquelles la jalousie obtient de frauduleuses victoires. Sa lutte avec le *prince du coloris* était une lutte franche et ouverte, une sorte de pas-d'armes ou de glorieux tournoi. Aussi, lui fut-elle profitable, en le contraignant à chercher sans cesse de nouveaux effets et de nouvelles ressources. La plupart de ses tableaux sont demeurés dans le Frioul et dans les provinces lombardo-vénitiennes; il y orna de ses fresques un grand nombre de châteaux, maintenant presque solitaires, où vient heurter de loin en loin quelque voyageur curieux. Le Pordenone mourut à Ferrare, en 1539 ou 1540, d'une subite affection de poitrine, qui dura seulement trois jours. Plusieurs personnes attribuèrent au poison cette fin rapide; mais l'artiste avait cinquante-six ans et arrivait de la métropole du commerce italien : la fatigue du voyage peut expliquer naturellement une catastrophe qui n'a rien de bizarre ni de mystérieux.

La plupart des écoles se personnifient dans un chef suprême ; en lui sont résumées leurs tendances principales avec une force et un éclat exceptionnels. Ainsi, Michel-Ange symbolise la peinture florentine: Sanzio, la peinture romaine ; Albert Dürer, le style germanique ; Rubens, la manière flamande, et Rembrandt, le génie hollandais. Vecellio nous apparaît comme l'emblème de l'art vénitien. Il était issu d'une noble famille, et vint au monde, en 1477, dans le bourg de Cadore, près des Alpes tyroliennes. Dès l'âge de dix ans, il révéla des facultés peu ordinaires ; il fut alors envoyé à un sien oncle, qui jouissait d'une grande considération parmi les habitants de Venise. Cet homme sensé remarqua le goût précoce de son neveu pour la peinture et le mit chez Jean Bellini. Le brillant élève y apprit d'abord la manière patiente qui forme la transition du vieux style au style moderne. On croit qu'il avait reçu auparavant les leçons d'un nommé Sébastien Zuccati né dans la Valteline, et, comme Jean Bellini, observateur minutieux de la nature. Il contracta sous ces deux maîtres l'habitude de reproduire tous les détails des objets, ce qui lui permit de lutter contre Albert Dürer, quand ce grand peintre visita au milieu des flots la reine de l'Adriatique. Bientôt après, frappé de l'audace révolutionnaire que montrait le Giorgione, son condisciple chez Jean Bellin, il modifia son style · sa touche devint plus libre, plus hardie, et l'on put un moment confondre ses tableaux avec ceux de l'habile réformateur. Puis, ses tendances particulières se firent jour ; il tempéra le dessin fougueux de son modèle, jeta un voile sur sa couleur éblouissante et adoucit la fierté de son expression ; l'harmonie succéda aux emportements d'un esprit novateur ; la forme et le coloris vénitiens atteignirent toute la perfection qu'ils admettent. La première œuvre où l'originalité de Vecellio se manifesta, décore la sacristie de l'église Saint-Martial et représente *Tobie escorté de l'ange Raphaël*. Le Titien avait alors trente ans; il venait d'entrer en possession de lui-même, de découvrir au fond de sa nature ce qu'elle renfermait de plus puissant et de plus exquis : moment admirable dans la vie d'un artiste ! Guidé par la lumière nouvelle qui éclairait son intelligence, le profond coloriste marcha désormais d'un pas sûr à travers des régions enchantées.

Les amateurs de classifications rigoureuses ont l'habitude d'opposer le style vénitien à la manière toscane et au goût de l'école romaine. Si on les en croyait, la noblesse de la forme et de l'expression serait une plante naturelle des bords du Tibre et de l'Arno qui dépérirait dans l'atmosphère saline de l'Adriatique; mais les faits contredisent cette opinion. Sans passer en revue toute l'école, nous rappellerons ici le caractère poétique du peuple des lagunes, ses innombrables légendes, la pieuse douceur et la grâce de ses peintres primitifs; nous signalerons, en même

temps, pour ne pas perdre de vue le grand homme qui nous occupe, la dignité habituelle de ses personnages et le grave sentiment répandu sur ses tableaux. On voit, au premier coup d'œil, que les fiers patriciens de Venise lui ont servi de modèles. Il y a, dans leur costume, dans leur port, dans leurs traits, dans leur expression et leur geste, une élégance aristocratique. Sa couleur même, où toutes les nuances se fondent insensiblement, où la lumière ne forme pas de contrastes heurtés, emprunte à son calme un certain air majestueux. Il drape selon les mêmes principes que Phidias lorsqu'il exécutait les fameux groupes du Parthénon. Enfin il a su enlever de terre le genre de peinture le plus réel, pour le transporter dans les hautes régions de l'idéal. Les portraits, sous son pinceau, prirent une grandeur, une noblesse héroïques : des personnages copiés d'après nature devinrent aussi imposants que les imaginaires d'un tableau d'histoire.

Titien est cependant un peintre observateur; mais il mêle à son observation, à sa fidèle imitation, des sentiments qu'on ne trouve pas chez les Hollandais et que possèdent peu de Flamands. Si l'on considère la justesse de son coup d'œil, la prudence de son travail, on peut à peine dire qu'il avait une manière : le plus souvent, on se croirait en présence d'objets réels. Personne n'a peint mieux que lui les carnations et le paysage; il excelle à rendre les formes, les chairs délicates des femmes et des enfants. Comme il produisait avec lenteur et avec un soin extrême, il n'aimait pas multiplier les personnages. Il exprimait habilement les affections de l'âme et il a parcouru toute la gamme des passions, depuis la volupté jusqu'à l'extase du martyre. Ses œuvres ont, en général, un aspect mat, qui, indépendamment de leurs nombreuses qualités, les fait reconnaître au premier abord. Le musée du Louvre possède de lui plusieurs morceaux vraiment prodigieux, parmi lesquels nous citerons : *Jupiter et Antiope*, *le Christ porté au tombeau*, les *Pèlerins d'Emmaüs*, le *Couronnement d'épines*, les portraits d'Alphonse d'Avalos et de sa maîtresse, ceux du peintre lui-même et de cette charmante femme qui passe pour avoir exercé sur lui le magique empire de la beauté.

Enrichi par la munificence des princes et des têtes couronnées, le Titien mena une vie fastueuse. Il n'y eut pas de son temps un monarque, un seigneur illustre, dont il ne traçât l'image. Charles-Quint et Philippe II, Marie d'Angleterre et François Ier, le duc d'Albe et Ferdinand, roi des Romains, posèrent devant lui. Sa maison était le rendez-vous des nobles, des savants, des artistes, des poètes de toute l'Europe. Sa gloire, sa belle prestance, ses manières distinguées l'aidaient à en faire les honneurs. Il avait une santé robuste, un caractère doux et facile. Pendant sa longue vieillesse, ses yeux s'affaiblirent, son talent déclina; mais il poursuivit le cours de ses travaux, sans avoir le moindre sentiment de sa décadence. Il mourut enfin de la peste, le 27 août 1576: à l'âge de quatre-vingt-dix-neuf ans.

Titien montrait peu de goût pour l'enseignement, soit que la nature lui eût refusé la patience et les qualités nécessaires aux dresseurs d'hommes, soit qu'il craignît de se préparer des compétiteurs. Je crois que ces deux causes l'influençaient également. A son mérite se trouvait jointe une vanité sans grandeur, mésalliance fort commune chez les écrivains et les artistes : tremblant toujours de voir pâlir sa gloire, il n'apprenait rien aux élèves qui fréquentaient son atelier. Inquiet du talent révélé par son propre frère, il le poussa vers le négoce et eut l'adresse méprisable de lui faire abandonner la peinture. Il ne forma réellement aucun disciple, mais ses tableaux furent de muettes leçons pour un grand nombre de coloristes.

Pâris Bordone chercha vainement à recueillir de sa bouche d'utiles indications; il vit bientôt que c'était un homme peu généreux et s'éloigna de lui, quoique ses camarades voulussent le retenir. Comme la manière de Giorgione lui plaisait beaucoup, il regretta doublement sa fin précoce : attendu qu'il n'était pas avare de son expérience et ne faisait point un mystère de ses idées. En l'absence du maître, il étudia et imita soigneusement ses peintures. Ses progrès furent si rapides, qu'à l'âge de dix-huit ans les Frères mineurs lui demandèrent un morceau religieux pour leur église de Saint-Nicolas. Abusant de sa renommée, de son influence, Titien lui enleva cette commande, et lui ôta l'occasion de déployer son mérite naissant aux yeux de toute la ville. Des stratagèmes aussi mesquins ne pouvaient arrêter longtemps le jeune homme. Appelé à Vicence, où on le chargea de peindre un épisode biblique en face d'une scène exécutée par Vecellio, il mit dans son travail toutes ses forces; toute son adresse et toute son inspiration. Son ardeur fut couronnée d'un plein succès, et l'on jugea que son œuvre égalait celle du maître ombrageux. Revenu aux bords des lagunes, il soutint désormais la concurrence de celui-ci. La grâce du dessin, le charme de la couleur furent ses principaux mérites. Il s'efforça de rendre sa palette plus agréable, plus variée que celle du Titien, qui, par son opulence, sa vérité, sa profondeur, ne laissait aucun espoir de triomphe. Bordone avait l'art de répandre sur ses toiles la vie et l'enjouement. C'était un homme simple, ennemi de la ruse, de l'intrigue et des agitations, où excellent les esprits médiocres. Fatigué de la souplesse, des airs de mendiant, que l'aristocratie vénitienne exigeait des peintres, il accepta toutes les invitations qui lui furent adressées du dehors; il vint, en 1559, habiter la France, où nous le retrouverons. Il était né, à Trévise, d'une famille noble, dans la première année du siècle.

Jacques Robusti, surnommé *le Tintoret* parce que son père exerçait la profession de tinturier, n'eut pas besoin de lutter contre lui-même pour prendre la résolution de fuir l'égoïste Vecellio. Quand le Titien remarqua son vigoureux talent, il le mit à la porte et le pria d'aller étudier ailleurs. Le jeune homme était pauvre, inconnu, sans appui, mais il avait la conscience de sa force. Justement blessé de la conduite tenue envers lui par son maître, il n'en poursuivit que plus ardemment ses travaux. Logé dans une chambre incommode, il l'anima, il l'orna de ses

inventions; sur la porte, il avait écrit ce programme ambitieux : *Le dessin de Michel-Ange et le coloris du Titien.* Sa mauvaise humeur contre ce dernier ne le rendait pas injuste à son égard ; il copiait sans relâche ses tableaux, et cherchait dans des plâtres moulés sur les statues de Buonarroti la puissante inspiration qui leur avait donné l'être. Des statues, des bas-reliefs antiques lui tenaient aussi lieu de professeurs et de conseillers. Zannetti rapporte qu'il éclairait souvent ses modèles à l'aide d'une lampe, pour mieux observer les effets du clair-obscur. Il ébauchait encore des figures en cire ou en argile, puis les suspendait à son plafond dans des attitudes diverses, afin de les dessiner sous plusieurs aspects et de se familiariser avec la perspective de bas en haut. L'anatomie ne l'occupait pas moins sérieusement : il étudiait à fond le jeu des muscles, la structure du corps humain ; après l'avoir disséqué, il le regardait vivre et en examinait tous les raccourcis. Une telle patience, venant au secours d'un talent supérieur, devait produire des effets extraordinaires. Tant que notre artiste sut modérer sa fougue, il plana victorieusement à la hauteur des plus grands maîtres. Ses tableaux avaient le fini de la miniature, le libre dessin et le *flou* de l'art moderne. Il composait bien, choisissait avec goût ses formes, jetait habilement ses draperies et donnait au clair-obscur une force étonnante. Les expressions, les attitudes se recommandaient par une vivacité sans égale. Dans ce style furent peints : le *Miracle de l'esclave,* à l'École Saint-Marc ; le *Rédempteur sur la croix*, à l'École Saint-Roch ; la *Cène* de l'église *della Salute*. Il préférait lui-même ces trois ouvrages et les signa de son nom, quoiqu'il en ait exécuté bon nombre d'autres tout aussi remarquables.

Mais Jacques Robusti était animé d'un besoin de produire, d'une verve indomptable, qui ne le laissaient jamais en repos. Ce zèle laborieux devint une sorte de fureur. A peine s'il prenait le temps d'imaginer, avant de mettre la main à l'œuvre : les figures pleuvaient, pour ainsi dire, sur la toile et sur les murailles. Point de sujets trop compliqués, point d'attitude trop vive, point de raccourci trop hasardeux. Quand il avait représenté tous les personnages nécessaires, il en ajoutait de complétement inutiles, rien que pour apaiser sa fiévreuse excitation. Les acteurs superflus se groupaient comme ils pouvaient, et des mêlées singulières avaient lieu : on eût dit qu'ils se disputaient l'espace. Le mouvement surabondait; le calme n'était nulle part. Le peintre vénitien aimait donc à représenter des corps agiles et leur donner souvent des formes trop sveltes. On ne doit pas s'étonner d'ailleurs qu'une manière si expéditive eût pour conséquence de nombreux défauts. Le célèbre Paul Véronèse blâmait hautement Robusti de ne pas savoir mieux se contenir ; il l'accusait de porter atteinte à la dignité de l'art. Si l'on veut nous permettre d'employer une comparaison vulgaire, mais juste, ce peintre habile était comme un cheval trop fougueux, qui prend sans cesse les mors aux dents et brise tout sur son passage. Son excès d'activité lui a fait produire un si grand nombre de tableaux, qu'on ne peut en dresser le catalogue. L'âge même ne put tempérer sa fougue, et il vécut quatre-vingt-deux ans ! Le Tintoret finit ses jours dans sa ville natale, en 1594.

Jacopo da Ponte, surnommé *Bassano* parce qu'il était originaire de cette commune, fut un des hommes chez lesquels se trahirent le plus manifestement les rapports intimes de l'école vénitienne et de l'école néerlandaise. Il eut pour maître son père François, peintre estimable, qui concourut, pendant le quinzième siècle, aux progrès de son art. Les premiers travaux de son fils portent les caractères de l'ancien style, dont il n'avait pu s'affranchir lui-même. Il envoya Jacques se perfectionner à Venise, dans l'atelier de Bonifazio, artiste vaniteux et poltron, que toute concurrence intimidait et inquiétait. Au lieu de s'évertuer pour former un brillant élève, il craignait de lui aplanir la route, en lui communiquant le résultat de son expérience ; il ne voulut pas même peindre devant lui, et Bassano était contraint de l'épier par le trou de la serrure. Sa principale ressource fut de copier les tableaux de ce triste professeur, les esquisses du Parmigianino et les œuvres du Titien : il côtoya de si près la manière de Vecellio, qu'on l'a cru son disciple. Jeune et s'ignorant lui-même, il aspirait alors aux effets majestueux de la grande Peinture, et l'on doit dire que ses travaux justifiaient son ambition. Les fresques dont il orna la façade de la maison Michieli annoncent une remarquable élévation de pensée; on admire surtout le tragique épisode où Samson extermine les Philistins cette scène animée rappelle le grave et imposant génie auquel on doit les visions de la chapelle Sixtine.

Mais Jacques da Ponte ne devait pas planer longtemps dans une région si haute; la mort de son père le força de quitter Venise et de retourner dans sa patrie pour soigner ses intérêts. Bassano est une ville commerçante, agréablement située au bord de la Brenta; du milieu de ses rues et de la campagne voisine, le regard se promène sur l'amphithéâtre majestueux des Alpes, que les glaciers couronnent d'un blanc attique. Son fleuve impatient, débordé tous les hivers, et les mille ruisseaux qui accourent des hauteurs, environnent de frais pâturages la cité bucolique. Des troupeaux nombreux y ruminent et approvisionnent ses foires, où abondent les marchands. Cet agreste séjour exerça la plus vive influence sur notre artiste : les montagnes et les vallons, les bois et les fleurs, les animaux et les rivières, les cabanes et les paysans devinrent ses modèles de prédilection. Il imita soigneusement les ustensiles de ménage, les instruments de culture, les paniers, les vases de métal, les pressoirs, les crèches, les pots vernis et les boîtes rustiques. Se laissant envahir par la nature, elle le pénétra si bien de sa profonde paix, qu'il en vint à répandre sur ses têtes une insignifiance léthargique, lui dont on avait jadis comparé les figures aux nobles personnages du Titien, aux héros menaçants de Michel-Ange !

Comme tous les hommes supérieurs qui reproduisent tranquillement les objets champêtres, Bassano devint d'une extrême habileté dans la technique, dans l'emploi de ces ingénieux moyens que l'on classe trop souvent parmi les

procédés matériels, car ils ont une plus grande importance et relèvent immédiatement de l'esthétique ou des lois générales du beau. Le Bassan avait étudié, mettait à profit d'une manière étonnante les combinaisons si variées, si délicates de la lumière. Pour rehausser les carnations, il choisissait les étoffes, il agençait les plis avec une prodigieuse adresse. Il sut donner à ses teintes l'éclat des pierreries et faire étinceler ses verts comme des émeraudes. Secondé par une nombreuse école, il a produit une foule de tableaux; peu de cabinets en sont dépourvus, et on les achète généralement à des prix minimes. Si on les compare aux toiles des Pays-Bas, la touche semble rude, l'exécution trop hardie pour la nature des sujets. Né en 1510, Jacques Bassan mourut en 1592.

Le Bassan forma de ses quatre fils une escouade de peintres qu'il dressa au maniement du pinceau et qui suivirent ponctuellement ses instructions. L'aîné, Francesco, avait une imagination facile que son père utilisait; une sombre mélancolie le poussa, jeune encore, à se précipiter par une fenêtre. Léandre imitait avec une habileté supérieure les traits et les formes des individus. Jean-Baptiste et Girolamo suivaient patiemment la route que leur avait tracée le vieux Jacques.

Le nombre des peintres italiens augmentait tous les jours; ils composaient une foule ambitieuse que les hommes d'avenir traversaient péniblement. La nature ne se lassait pas néanmoins de produire des talents extraordinaires. Elle prouva sa fécondité inépuisable en mettant au monde, dans l'année1528, Paolo Galiari, surnommé *le Véronais*, parce qu'il était originaire de Vérone. Son père Gabriel avait préféré l'art du sculpteur à celui du coloriste et voulait que son fils imitât son exemple; mais Paul, autrement conformé, aima mieux peindre de brillants et rapides tableaux, que de faire sortir avec lenteur d'une matière rebelle un groupe, une statue ou un bas-relief. Le tailleur d'images ne s'obstina point et le mena chez Antoine Badile, robuste vieillard qui, à plus de soixante ans, gardait encore la morbidesse et la fermeté de sa touche. Il avait, le premier, dans sa ville natale, fait voir la peinture libre et hardie, entièrement dégagée de la contrainte du style primitif. Sous la discipline d'un pareil maître, les forces de Paul Caliari se développèrent promptement. Mais, si les peintres fourmillaient d'un bout à l'autre de la péninsule italienne, ils encombraient la petite cité de Vérone.

Les compatriotes de Paul Véronèse lui témoignèrent une indifférence contre laquelle échouèrent tous ses efforts. Il avait beau redoubler de zèle, on ne lui accordait pas la moindre attention. Un concours ayant été ouvert à Mantoue, il y remporta le prix, mais sa victoire lui fut inutile: on ne s'en soucia point, ou l'on ne voulut pas y croire. Tant d'aveuglement le força d'abandonner sa patrie, où il donnait en vain depuis plusieurs années des témoignages de son précoce talent et de sa vigoureuse inspiration. Il alla chercher fortune à Vicence, qu'il délaissa bientôt pour Venise. C'était là que son bon génie l'attendait et lui préparait une brillante destinée. Les œuvres du Titien et de Jacques Robusti achevèrent de lui enseigner les mystères de la couleur, de lui apprendre à lutter contre les rayons du soleil. Il fit ses nouveaux débuts dans la sacristie de Saint-Sébastien; son travail était encore timide et ne laissait voir que les premiers indices de sa future manière. Mais les hommes forts marchent rapidement : lorsqu'il peignit l'histoire d'Esther dans les soffites de la même église, on y admira la grâce, la facilité, la somptueuse imagination qui devaient le rendre illustre. Emmené à Rome par l'ambassadeur Grimani, les chefs-d'œuvre qui frappèrent sa vue de tous côtés agrandirent son idéal, source intérieure d'où allaient découler tant de merveilles. Chargé, à son retour, d'orner le palais communal de Venise, la richesse de ses inventions, l'éclat de son style, la fermeté de son pinceau annoncèrent un grand maître. Son *Apothéose de la République* le plaça définitivement sur l'estrade d'honneur qui réunit, comme un cénacle majestueux, les hommes extraordinaires dans tous les genres.

Quoique les différentes avenues de l'art semblassent avoir été déjà foulées, Paul Caliari avait réellement découvert un chemin nouveau. Il sut allier la pompe et le naturel, l'abondance et la facilité. J'essaierais vainement de ne pas le mettre en comparaison avec Rubens; l'analogie amène sous ma plume le nom du peintre anversois. Tous les deux, en effet, ont déployé un luxe d'imagination, un éclat de coloris, une verve et une souplesse de dessin qui leur font une place à part. Mais Véronèse a étendu son amour de la magnificence jusqu'au théâtre où se meuvent ses acteurs; Rubens a toujours fait disparaître la décoration derrière l'homme, le monde inanimé derrière ses vivants personnages. Ce qui frappe d'abord dans les tableaux de Caliari et forme le trait le plus extérieur de sa manière, c'est la somptuosité des édifices et des autres accessoires qui environnent ses groupes. Il prodigue les colonnes, les galeries, les escaliers, les balustrades, les vases de fleurs. Dans les intervalles de l'architecture, brille un ciel clair et profond. La splendeur des costumes égale celle des monuments; les plus riches étoffes, les joyaux les plus délicats ornent avec élégance les créatures enfantées par son génie. Personne peut-être n'a su rendre aussi parfaitement les attitudes qui varient l'aspect du corps humain; c'est un prodige que la manière dont il assied, dont il pose sur leurs jambes, incline ou fait remuer les individus. La nature n'est ni plus vraie ni plus facile; on dirait même, chose absurde! qu'elle doit perdre à la comparaison. Paul Véronèse multiplie les acteurs, sans que le désordre se glisse parmi eux; ils composent d'agréables foules qui ne lassent point la vue. La perspective met d'ailleurs chaque objet à sa place. L'air, la lumière circulent partout; le peintre n'a pas besoin des subtilités du clair-obscur pour faire ressortir ses premiers plans ou ses chefs d'emploi. Et quelle diversité de physionomies, de postures, d'expressions, de vêtements et de décorations!

Véronèse aimait spécialement à représenter des festins : les *Noces de Cana*, la *Cène*, le *Repas de Jésus chez Simon*,

le *Banquet offert aux pauvres par Saint-Grégoire*. La table chargée de mets, les vases, les ustensiles de toutes sortes, les domestiques somptueusement habillés, augmentent l'appareil et la magnificence ordinaire de ses tableaux. Le Louvre possède deux chefs-d'œuvre en ce gence, les *Noces de Cana* et le *Festin de Simon*, où la Madeleine épanche sur les pieds du Sauveur les parfums de son repentir. Lorsque Paul traitait d'autres épisodes, c'était presque toujours des sujets à grand spectacle : *Esther devant Assuérus*, le *Massacre des innocents*, la *Reine de Saba dans le palais de Salomon*. Armé de son pinceau comme d'une baguette magique, il donnait des fêtes perpétuelles sur ses toiles. Il mourut à Venise en 1588, à l'âge de soixante ans. De même que Bassano, il trouva ses premiers élèves et imitateurs dans sa famille : le plus jeune de ses frères d'abord, nommé Benedetto ; puis, ses deux fils, Charles et Gabriel.

Vecellio, Tintoret, Jacques da Ponte, Paul Véronèse, furent comme ces grands chênes que l'on épargne dans la coupe des bois pour qu'ils sèment autour d'eux la vie et la fécondité : de nombreux rejetons les environnèrent bientôt.

Après Paule Véronèse, la Peinture déclina sur le bord des lagunes. L'esprit mercantile l'enveloppa de sa léthargique atmosphère. Dépenser peu de force dans chaque œuvre, en mettre une foule au jour et gagner à proportion, telle est la méthode que pratiquent les habiles, lorsque l'enthousiasme disparaît d'une nation, comme le soleil d'un paysage, et que la brume du soir refroidit l'air vital des grandes époques. Jacques Palma, petit-neveu de l'artiste du même nom, servit d'intermédiaire entre les deux périodes : il garda certaines qualités de l'une et contracta plusieurs vices de l'autre. Quoiqu'il eût étudié les bons maîtres vénitiens et romains, ce qui dominait en lui, c'était une facilité de mauvais augure. Il avait vu le jour dans l'année 1544. Parvenu à l'âge où le talent cherche des occasions de se produire, d'attirer sur lui un peu de lumière, il trouva toutes les hauteurs encombrées : Bassano, Tintoret, Paul Véronèse, occupaient les principales ; il lui restait l'ombre des situations inférieures, l'oubli et la pauvreté. Cette morne perspective ne le charma guère. Pour ne pas laisser accomplir un si fâcheux horoscope, il fit la cour au Vittoria, sculpteur et architecte influent, qui, traité sans façon par les grands hommes de l'époque, fut enchanté de la souplesse et des manières respectueuses du jeune Palma. Sa protection valut au débutant de nombreuses commandes. Si celui-ci avait eu la force intellectuelle, la dignité morale des hommes vraiment supérieurs, il se serait alors relevé, après avoir un instant fléchi sous le poids des circonstances ; mais il garda la même attitude : soustrait aux dures épreuves des commencements et recherché par les amateurs, il se mit à confectionner de la peinture. Ses œuvres n'étaient, en général, que des ébauches; il fallait accumuler l'or devant lui pour le décider à les finir avec soin. Il retrouvait sur sa palette, quand il le voulait, l'élégance et la pureté du bon style ; mais il le voulait rarement. L'amour du bien-être avait déjà supplanté l'amour de la gloire. Palma le jeune termina sa carrière en 1628. Après lui, l'art vénitien tomba dans une langueur croissante, et la reine de l'Adriatique n'eut plus d'autre poésie que le murmure de ses flots.

C'est un océan que l'histoire de la Peinture au-delà des Alpes; nous en avons exploré les trois divisions principales : les écoles romaine, florentine et vénitienne ont déjà passé devant nos yeux ; nous avons assisté aux premières tentatives de l'école siennoise. Mais l'art du coloris a eu dans la Péninsule quatorze centres ; dix de ces chefs-lieux n'ont point encore reçu notre visite. Sauf Parme et Bologne, ils ont, au reste, une faible importance. Ces deux villes produisirent elles-mêmes peu de dessinateurs fameux avant l'année 1600. Quelques grands traits vont donc nous suffire pour achever de faire connaître la Peinture italienne au Moyen Age et du temps de la Renaissance.

L'école de Parme n'offre à l'historien que deux maîtres célèbres, Antonio Allegri, surnommé *le Corrège*, et François Mazzuoli, surnommé *le Parmigianino*. Elle leur doit non-seulement toute sa gloire, mais encore son existence; née avec celui-là, elle s'efface après celui-ci. Parme et Plaisance avaient inutilement possédé des artistes de très-bonne heure; aucun d'eux ne montra de hardiesse et ne prit une allure plus vive que ses contemporains. Ils ne profitèrent même pas des améliorations qui augmentaient ailleurs la puissance de l'art. Bartolomeo Grossi, Lodovico, Alexandre Araldi, Cristoforo, n'avaient point la taille des initiateurs. La famille assez nombreuse d'où le Parmigianino devait sortir, ne faisait pas non plus des merveilles, lorsque Antonio Allegri vint au monde à Corregio, dans l'année 1494. Son oncle Laurent lui donna les premières leçons de peinture; il alla ensuite travailler à Modène, chez François Bianchi, surnommé *le Frari*. Ses tableaux montrent qu'il étudia profondément les lois de la perspective et celles de l'architecture; on lui enseigna même l'art de modeler. Ce talent lui fut très-utile pour donner de la rondeur à ses formes. Les meilleurs juges reconnaissent dans ses premières œuvres l'influence décisive de Mantegna : il aurait emprunté à ce gracieux artiste les germes de sa manière, comme Raphaël au Pérugin et Vecellio à Jean Bellini. Le *Saint-Georges*, qui pare le musée de Dresde, trahit une imitation évidente. On suppose même que le néophyte inspiré habita plus ou moins longtemps la ville de Mantoue. Il essaya ses forces dans quelques endroits, et notamment dans l'église de Saint-André; son nom se trouve sur les livres de la fabrique. Dès cette époque, il fuyait l'aridité du quinzième siècle et cherchait à obtenir les moelleux effets du style moderne. L'école de Mantegna s'était elle-même fortifiée sous la direction de Francesco, le fils du grand homme; elle possédait une science peu commune en fait de perspective verticale, et surpassait déjà Melozzo, l'artiste le plus habile de l'Italie pour peindre les plafonds et les coupoles. Vasari affirme qu'Antonio ne visita jamais Rome; on a longuement discuté cette assertion et fini par la reconnaître exacte. Mais on a pensé que

le Corrège avait vu assez de tableaux provenant de l'école romaine, pour améliorer son style d'après ces brillants modèles. Vers 1518-1519, sa manière n'était pas éloignée du point de perfection où il devait la conduire. Il orna de sujets profanes le couvent de Saint-Paul, à Parme, que gouvernait alors une abbesse mondaine et légère : il y déploya tant de grâce et d'habileté, que les moines du Mont-Cassin le choisirent pour décorer l'église Saint-Jean ; les vastes peintures qu'il y traça l'occupèrent de sa vingt-sixième à sa trentième année. Le morceau le plus remarquable fut l'*Ascension* du Fils de l'homme, exécutée sur la grande coupole. Rien d'aussi important, d'aussi hardi n'avait encore été fait : la science du nu, des raccourcis, l'art de composer au point de vue pittoresque et dramatique, n'avaient jamais été employés avec tant de puissance et de largeur, car l'immense fresque de Buonarotti ne se déroula que bien des années après dans la chapelle Sixtine.

En 1530, Corrège acheva une composition plus étendue et plus merveilleuse dans la cathédrale de Parme ; elle figure l'*Assomption* de la Vierge : les apôtres, émus de pieux sentiments qu'expriment leurs diverses attitudes, occupent la partie inférieure; au-dessus d'eux, la mère du Christ plane au milieu des nuages, environnée par des anges qui soutiennent son vol, ou brûlent des parfums, portent des flambeaux devant elle, chantent et jouent de la musique pour célébrer son triomphe ; une population de bienheureux attend plus haut la sainte femme, que l'Église appellera désormais la Reine du ciel. Tous les personnages sont remplis d'une joie si vive, un tel air de fête anime l'ensemble, et une si douce beauté rayonne sur les figures, que l'on croirait voir le séjour chimérique où l'homme, trompé dans ses vœux, place ingénument ses dernières espérances.

Tout prouve que le chef de l'école de Parme avait reçu de la nature la plus vive sensibilité; ses mérites sont de ceux qui exigent la tendresse d'une âme délicate. Il travaillait principalement pour satisfaire un besoin intérieur, pour envelopper d'une forme idéale ses émotions et ses rêves. La facilité avec laquelle il recevait des impressions le rendait à la fois timide et mélancolique : timide, parce qu'il redoutait la froideur; les tracasseries, la malveillance; mélancolique, parce que, dans la grande lutte de la vie, les moindres coups le frappaient au cœur. Les difficultés mêmes de l'art étaient pour lui un sujet d'inquiétudes et de tourments; il voyait trop bien les périls du sentier glorieux qu'il parcourait. Son style répond exactement à ces tendances de son caractère. La grâce des lignes, l'harmonie des couleurs, la finesse du clair-obscur, l'expression d'une gaieté douce et l'art de rendre les sentiments affectueux en composent les traits distinctifs. Dans la peinture, comme dans la réalité, il fuyait les scènes tragiques, les idées lugubres, les sinistres objets qui l'eussent rempli de douleur. La ligne droite lui inspirait une vive antipathie ; ses contours sont uniquement formés de lignes courbes. « La convexe, dit Raphaël Mengs, qui avait fait du style de Corrège, une étude spéciale, donne de l'ampleur, et la concave de la légèreté. De leur réunion, vient la grâce, qui est particulière au fameux Antonio Allegri. »

Vasari nous montre Antonio surchargé de famille, luttant contre l'indigence, et réduit à employer comme auxiliaire une opiniâtre avarice. On a engagé, sur ces différents points, de vives escarmouches ; l'ardente polémique a eu pour conséquence d'établir les faits suivants. Le Corrège fut marié deux fois et eut des enfants de ses deux femmes : la première lui donna un fils et deux filles; la seconde mit au jour, en 1527, une troisième héritière du grand homme. Il était né lui-même d'une famille honorable, mais qui, selon toute vraisemblance, ne lui laissa aucune fortune. Ses travaux lui apportèrent de bien moindres sommes que les œuvres contemporaines de Michel-Ange, de Raphaël et de Titien, n'en firent pleuvoir dans la bourse de leurs auteurs ; des peintres médiocres gagnèrent eux-mêmes beaucoup plus. Si l'on additionne les prix qui lui furent payés de 1520 à 1530, on n'obtient pas un total de mille ducats d'or : le ducat d'or était estimé douze livres : quand on supposerait que la rareté du numéraire en doublait la valeur, cela ne ferait après tout que vingt-quatre mille francs, ou deux mille quatre cents francs par année. Il n'y avait pas de quoi faire vivre Corrège dans l'opulence, lui qui n'épargnait rien pour ses tableaux. Il les peignait sur les cuivres, les toiles, les bois les meilleurs et les plus coûteux : il y prodiguait l'outremer, les laques, les verts d'une qualité supérieure ; il empâtait, retouchait, harmoniait ses couleurs, séance tenante ; bref, il n'économisait ni le temps ni l'argent, et déployait à l'égard de ses travaux une munificence royale. On dit même qu'il fit exécuter quelquefois en argile les modèles de ses personnages. Il n'est donc pas étonnant qu'il mourut fort pauvre, dans l'année 1534, à l'âge de quarante ans. Sa timidité mélancolique ne lui permettait pas d'exiger des prix assez forts, et ce grand homme, qui a peint tant de figures imaginaires, ne s'est pas cru assez d'importance pour nous conserver ses traits. Il forma cinq ou six élèves, parmi lesquels on distingue son propre fils, Pomponio Allegri, quoiqu'il n'ait pu apprendre de son père que les éléments du dessin; il avait douze ans, lorsque le glorieux artiste s'endormit du sommeil éternel.

L'autre honneur de l'école de Parme, François Mazzuoli, fut un homme extraordinairement précoce. Venu au monde dans la capitale du petit duché, en 1503 ou 1504, il se trouva orphelin de bonne heure. Son père, Philippe, avait exercé la peinture et s'était distingué par son adresse à reproduire les plantes. Ses deux frères, Michel et Pierilario qui possédaient de plus grandes ressources intellectuelles, cultivaient également l'art du coloris. Ces honnêtes personnes entourèrent leur neveu de soins paternels. Il n'avait que seize ans, lorsqu'il peignit ce fameux *Baptême du Christ*, admiré encore de nos jours : on le plaça comme une merveille dans l'église de la Nunziata. Peu de temps après, François voulut essayer si la fresque l'embarrasserait plus que les tableaux à l'huile. Ayant fait heureusement cette épreuve en décorant une chapelle des

moines noirs de Saint-Benoît, il poursuivit son labeur, et historia, sans désemparer, six autres chapelles du même édifice. Quoiqu'il n'eût pas pris les leçons de Corrège, sa manière avait une grande ressemblance avec le style de ce charmant génie; mais il ne dépouilla point sa nature pour revêtir une forme étrangère, et, quoique puisant l'inspiration aux mêmes sources que l'aimable peintre, il sut rester vraiment original. Le désir de voir des productions immortelles l'ayant conduit à Rome, il offrit au pape trois ouvrages qu'il avait exécutés avant son départ. Clément VII demeura surpris qu'un jeune homme de vingt ans eût tracé de pareilles images. Les ayant aeceptées, il lui témoigna généreusement sa satisfaction, et le chargea d'orner la salle des Pontifes. Le nouveau venu se mit à étudier avec un soin extrême, avec un religieux amour, les grandes compositions du peintre des Madones et du peintre des Sibylles. Entre lui et ces brillants modèles, ce fut une lutte ardente, inspirée, de tous les jours et de toutes les heures. Dans cette muette bataille, il apprit à remporter d'infaillibles victoires. Le sac de Rome par les troupes du connétable de Bourbon, durant l'année 1527, le mit en danger de mort. Il travaillait assidûment et oubliait les malheurs d'une époque funeste, lorsque des soldats envahirent son atelier. Il ne s'aperçut pas de leur présence, et les pillards, se plaçant derrière lui, examinèrent ce qu'il faisait : la beauté de l'œuvre les étonna au dernier point, leur rigueur s'adoucit, et ils le laissèrent continuer. L'artiste en fut quitte pour exécuter un grand nombre d'aquarelles, de dessins à la plume, que l'un d'eux, connaisseur et amateur, exigea de lui comme rançon. Mais d'autres soldats le firent prisonnier dans la rue et lui enlevèrent le peu d'argent qu'il possédait. Le Parmigianino fut donc contraint d'abandonner Rome, où avaient perpétuellement lieu des scènes atroces, où nulle idée, nulle image consolante ne s'offrait à lui. Son intention première était de regagner sa ville natale; mais Bologne le charma si fort qu'il y resta plusieurs années. Au bout de ce temps, il alla, en effet, habiter Parme, et y revint aussi pauvre qu'il en était sorti. On le chargea immédiatement de peindre une voûte dans l'église Notre-Dame *della Steccata ;* plusieurs personnes le prièrent d'ailleurs de vivifier pour elles quelques toiles. Une nuisible folie vint malheureusement le détourner de sa route. Mécontent de sa position et jugeant que sa lenteur à concevoir ne lui permettait guère de l'améliorer par le travail, il chercha des ressources en dehors de son talent. Ce fut à l'alchimie que le pauvre artiste demanda aide et secours. La fausse déesse, comme tous les protecteurs, le berça d'espérances vaines : ses fourneaux dévoraient en quelques jours plus que Mazzuoli ne pouvait gagner en un mois. Préoccupé d'illusions magnifiques et de trompeuses recherches, il oubliait ses commandes. La fabrique de Notre-Dame, qui l'avait déjà payé au delà du prix convenu, le cita devant les tribunaux; il dut s'enfuir à Casal Maggiore, puis y reprendre sa palette. Mais, aussitôt qu'il eut gagné quelque argent, ses hallucinations le tourmentèrent de nouveau. Cet homme supérieur d'une belle figure et de mœurs délicates, en vint à négliger complétement sa personne; il laissait croître sa barbe, ses cheveux, et dépérir son costume. Un flux de sang et une fièvre maligne, causés sans doute par les vapeurs de ses opérations chimiques, le délivrèrent enfin d'une existence importune, le 24 août 1540.

Émule du Corrège, ce fut aussi par la grâce qu'il brilla; mais, venu plus tard, il poussa trop loin la recherche de l'élégance, de la finesse et de la douceur; il est arrivé jusqu'à la mignardise. Habituellement toutefois, il ne dépasse point son but. Ses têtes sont d'une beauté rare, ses draperies d'une légèreté admirable, ses poses d'une facilité charmante. Une poésie voilée flotte sur ses tableaux comme un rayon brumeux d'automne. Il évite, encore plus qu'Antonio Allegri les oppositions trop fortes, et ménage avec plus de soin les transitions des lignes et des couleurs. La délicatesse et l'harmonie sont parvenues dans ses ouvrages à leurs dernières limites.

Il eut pour élève et pour collaborateur, pendant un certain nombre d'années, son cousin Girolamo Mazzuoli. N'ayant guère travaillé qu'à Parme, Girolamo est peu connu au dehors; sa réputation n'égale point son mérite. La force de son coloris, sa science de la perspective et du clair-obscur, l'harmonie de ses teintes et la fécondité de son imagination, lui eussent assuré partout une place d'honneur. A ces qualités, il joignit malheureusement beaucoup de défauts, et la rapidité de sa touche donnait fréquemment à ses toiles un air de décoration. Après lui, l'école de Parme ne mit au jour que de médiocres dessinateurs. L'habile Lanfranc, né dans la capitale des princes Farnèse, fut absorbé par l'école de Bologne.

Celle-ci avait eu de bonne heure sa saison printanière. Si Rome peut montrer une peinture exécutée au commencement du douzième siècle par deux artistes indigènes, la ville des Carrache n'en produisit pas moins de trois, à la fin du même siècle : Guido, Ventura et Ursone, sur l'existence et les travaux desquels on a des détails jusqu'à l'année 1248. En 1300, commença une période d'activité féconde : sous l'influence de Giotto, des maîtres vénitiens et du génie local, un grand nombre de coloristes peu célèbres mais fort habiles, peuplèrent de figures chimériques les monuments religieux, les hôtels de la noblesse et les demeures bourgeoises. On a formé de leurs œuvres trois collections intéressentes. Franco, élève d'Oderigi, fameux enlumineur dont le Dante fait l'éloge, s'illustra par son double talent de miniaturiste et de peintre. Son tableau le plus authentique représente la Vierge assise sur un trône, et porte la date de 1313 : il lui assigne la même place, dans l'estime des vrais juges, qu'au Florentin Cimabué, au Siennois Guido. Ses petits ouvrages sont traités comme des miniatures. Il forma de nombreux disciples, qui tous travaillèrent à orner Notre-Dame de Mezzarata; ce spacieux monument fut pour les peintres bolonais un lieu de concours, une sorte de lice générale, comme le *Campo-Santo* pour les peintres toscans. Une douce piété animait les élèves de Franco. Ils allaient, d'église en église, de monastère

en monastère, figurer les scènes majestueuses de l'Ancien Testament, la vie sublime du Christ et ses touchantes paraboles. Mais, lorsqu'ils arrivaient à son martyre sur le Golgotha, plusieurs d'entre eux se sentaient moralement défaillir et ne pouvaient retracer ce cruel épisode. « C'est bien assez, disait Vital, que les Hébreux l'aient crucifié une fois et que les mauvais chrétiens renouvellent ce supplice tous les jours. » Lorenzo, son ami, se chargeait de l'exécution. Pour lui, le symbole de l'innocence prédestinée au malheur, Jésus dans sa crèche, était le motif qu'il aimait le mieux. Son élève, Jacopo Avanzi, montra le même excès de délicatesse; il ne voulut représenter pendant longtemps que la sainte Vierge, et il abandonnait à son fidèle collaborateur Simon la pénible tâche de faire couler le sang du Rédempteur. Quoiqu'on ait surnommé cet aide complaisant *Simon-des-crucifix*, par suite de son rôle spécial, la dévotion exaltée, la pieuse tendresse de son ami l'influencèrent peu à peu. Lorsqu'ils peignirent ensemble, à Notre-Dame de Mezzarata, l'histoire du Christ, ils n'allèrent pas plus loin que la Cène; il fallut qu'un artiste ferrarais vînt retracer les douloureuses épreuves de la Passion et le sacrifice qui la termine.

Nulle part ces émotions chrétiennes n'ont laissé des traces plus vives, plus profondes et plus charmantes que dans les œuvres de Lippo Dalmasio; ayant voué, comme son maître Avanzi, un culte passionné à la fille de David, il ne coloria jamais que des Madones. Lorsqu'il était sur le point de commencer un tableau, il s'y préparait la veille par un jeûne austère, et communiait le jour même, « afin d'épurer son imagination et de sanctifier son pinceau. » Une douce et intime poésie s'échappait alors de son âme, comme la source limpide des rochers. Ses Vierges eurent, en conséquence, une vogue extraordinaire, et l'on était presque honteux de ne pas posséder quelqu'une de ces merveilles. Dalmasio n'entra pas dans un monastère à la fin de ses jours, ainsi qu'on l'a cru longtemps : il se maria et sa femme lui survécut. Plusieurs morceaux qui ornent les églises de sa ville natale permettent encore de juger son talent. Le Guide avait pour ce peintre l'admiration la plus enthousiaste : on le surprit maintes fois comme extasié devant une de ses images, quand on les découvrait, les jours de fête, aux regards de la multitude. Les dernières pages de Dalmasio datent de l'année 1409.

L'école bolonaise, après sa mort, subit une assez longue éclipse; elle ne reprit son lustre que grâce aux efforts de Marco Zopo et de François Raïbolini.

. Le premier passe habituellement pour en être le fondateur. Élève de Lippo Dalmatio, puis du Squarcione, il abandonna le style ingénu des anciens maîtres et adopta une manière plus libre, plus savante, plus moderne; les partisans exclusifs de cette manière lui attribuent donc le rôle de créateur et ne tiennent pas compte de ses devanciers. L'importance de ceux-ci est manifeste néanmoins; nous allons voir leur pieux génie éclairer de douces lueurs les ouvrages du Francia. Zoppo habita quelque temps Venise; il y peignit, pour un monastère de Pesaro, une toile qui porte la date de 1471. Ses nus égalent tout ce que ses contemporains ont fait de mieux, même Luca Signorelli; malgré son travail soigneux, malgré l'harmonie de ses couleurs, ses tableaux ont encore une certaine rudesse primitive.

François Raïbolini, que l'on nomme d'ordinaire Francia, vint au monde à Bologne en 1450. Ses parents, qui étaient d'honnêtes ouvriers, le placèrent tout jeune encore chez un orfèvre. Il y déploya un talent de premier ordre; on n'avait jamais rien vu de plus beau que ses ciselures, ses figurines et ses nielles. Les Bentivoglio lui firent exécuter un bon nombre de pièces qui le rendirent célèbre, mais qui partagèrent le malheur de cette famille opulente, et furent détruites quand on l'expulsa de Bologne. Le travail qu'il préférait néanmoins, c'était la gravure des médailles; les coins qu'il exécuta pour Jules II le placèrent à la hauteur du fameux Caradosso, de Milan. Beaucoup de princes s'arrêtaient dans la ville, et faisaient faire par lui des modèles en cire, dont il leur expédiait plus tard les matrices. Tant qu'il vécut, les monnaies de Bologne ne portèrent pas d'autres empreintes que les siennes. Il avait quarante ans déjà, lorsqu'une nouvelle ambition vint tenter son esprit. La gloire de Mantegna, qu'il connaissait, et d'une foule d'autres artistes, lui inspira l'envie d'essayer s'il ne réussirait point dans la même carrière. Il apprit secrètement la pratique de l'art, puis il traça pour Bartolommeo Felicini, amateur distingué de la ville, une Madone assise, environnée de plusieurs personnages et adorée par le commettant. Donnée à l'église de la Miséricorde, située *extra-muros*, cette peinture fut jugée si belle, que Jean Bentivoglio en demanda sur-le-champ une seconde au Francia; cette seconde terminée, il le pria d'en commencer une troisième. Raïbolini était un maître, dès ses débuts.

Sa manière a d'intimes rapports avec celle du Pérugin et avec celle de Jean Bellini. On ne peut toutefois le regarder comme un simple imitateur; des analogies plus ou moins étroites devaient l'unir aux hommes de son époque, mais la nature lui avait donné des facultés poétiques de premier ordre : il a, en conséquence, trouvé une forme qui lui est particulière, où la beauté ravissante des types le dispute à l'expression céleste des physionomies. Le charme qu'il répandait sur ses tableaux lui valut l'amitié de Raphaël : ces deux hommes, d'un talent si exquis, s'envoyèrent mutuellement leur portrait. L'artiste romain, ayant exécuté une *Sainte Cécile* pour une chapelle de l'église Saint-Jean, à Bologne, chargea Francesco de la faire placer lui-même; il ajoutait, dans sa lettre, que, s'il y trouvait quelque chose de défectueux, il le priait de le corriger. Mais Raïbolini demeura frappé d'admiration. La beauté de cette œuvre, selon Vasari, le découragea si fort, qu'il en mourut de chagrin pendant l'année 1518. C'est une histoire inventée à plaisir. Après la date en question, notre artiste peignit encore un grand nombre d'ouvrages, entre autres son fameux *Saint Sébastien*. Il ne termina sa carrière que le 7 avril 1533.

De l'atelier de François Raïbolini sortirent deux cent vingt élèves parmi lesquels se distinguèrent surtout son fils Giacomo, dont le style rappelle tellement celui de son père que l'on confond souvent leurs toiles, et Lorenzo Costa, qui à la grâce de son maître joignit une expression virile dans les têtes d'homme.

Sur un autre point du territoire bolonais un coloriste un peu antérieur au Francia s'était acquis une gloire différente, mais aussi vaste et aussi durable. Melozzo, de Forli, sut appliquer à l'art de peindre les voûtes les lois les plus rigoureuses et les plus difficiles de la perspective. « Cette science, nous dit Lanzi, avait fait des progrès assez marqués après Paolo Uccello, par le moyen de Pietro della Francesca, géomètre habile, et de quelques Lombards; mais produire une complète illusion, en historiant les coupoles, était un honneur réservé au Melozzo. » Quoiqu'il fût né dans l'opulence, aucune épreuve ne lui sembla trop pénible pour s'instruire et développer son talent. On croit qu'il reçut les leçons de Pietro della Francesca; mais il est hors de doute qu'il le connut à Rome pendant qu'il y travaillait en 1455. Une *Ascension du Rédempteur* qu'il peignit sur la voûte d'une chapelle à l'église des Saints-Apôtres. vers l'année 1472, causa un étonnement général. Le spectateur éprouvait une de ces illusions si douces qui, dans les époques primitives, donnent à l'art un charme et une puissance inconnus dans les temps de satiété, où une trop grande expérience a détruit tous les sentiments naïfs: on croyait réellement voir le Fils de Dieu percer la coupole et s'élancer à travers l'espace infini, escorté de deux anges. Au bout de cent cinquante ans, on forma et on réalisa l'audacieux projet de scier cette peinture pour la transporter au Quirinal. On lit auprès l'inscription suivante : « *Opus Melotii, Foroliviensis, qui summos fornices pingendi artem vel primus invenit, vel illustravit.* » Il y a une assez grande analogie entre le style de Melozzo et celui de Mantegna. La lumière et les ombres sont dégradées avec un soin extrême, distribuées avec une adresse qui communique aux personnages et leur relief et leur apparence de mouvement. Il est fâcheux qu'il ne reste aucun détail sur l'existence du peintre. On ne connaît même pas au juste la date de sa naissance et l'époque de sa mort. D'après Paccioli, Melozzo vivait encore dans l'année 1494; Oretti assure qu'il termina ses jours en 1492, âgé de cinquante six ans.

Un espace stérile, une sorte de lande inculte règne entre son décès et le moment où brillèrent les Carrache. Denis Calvaert, natif d'Anvers, s'y montre seul, comme un voyageur isolé. Cent trente-sept élèves apprirent de lui à manier le pinceau et dans le nombre se trouvaient l'Albane, Dominiquin et le Guide. Il prépara indubitablement la réforme de la Peinture italienne. Cette réforme n'appartient ni au Moyen Age ni à la Renaissance; nous terminerons donc ici notre histoire de l'école bolonaise, et ne jugerons pas les œuvres, les principes, l'influence des Carrache.

Quelques mots nous suffiront pour les autres écoles, attendu que leurs chefs, élevés dans un des grands centres de l'art italien, ont déjà presque tous passé devant nos yeux en qualité de disciples.

Atteinte par le courant électrique sorti de Florence, l'école siennoise, après un siècle de torpeur, se réveilla enfin de son long sommeil. Elle mit alors au jour des hommes d'un mérite secondaire, quoique très-habiles : comme Jacques Pacchiarotto, Jean-Antoine Razzi surnommé *le Sodoma*. Dominique Beccafumi et Baldassare Peruzzi. dont l'existence fut un long martyre, qui égala presque Raphaël, et n'a été apprécié que depuis sa mort.

L'école de Mantoue a pour toutes célébrités Mantegna et Jules Romain, en présence desquels nous avons déjà mis le lecteur; Primatice, que nous retrouverons en France et Don Julio Clovio. miniaturiste charmant et délicat : un livre d'offices de la Vierge, destiné au cardinal Farnèse, ne l'occupa pas moins de neuf ans.

L'école de Modène n'a pas produit un seul artiste, même secondaire, qui ait droit de paraître dans une histoire abrégée de la Peinture italienne.

L'école de Crémone n'intéresse que les hommes spéciaux, les antiquaires laborieux. Dès l'année 1213, elle avait donné signe de vie; mais sa croissance s'arrêta bien avant qu'elle eût pu égaler ses sœurs de Florence, de Venise et de Rome. Elle ne mit au jour que les Campi. famille souple, habile. ingénieuse et féconde mais atteinte déjà par les maladies de la décadence, et le chevalier Trotti. élève préféré de Bernardino, le plus jeune des quatre frères. Ces cinq coloristes suivirent une méthode électrique, analogue à celle des Carrache, et, au moyen d'une savante médication, voulurent ranimer la Peinture affaiblie.

L'école milanaise ne débuta qu'en 1335, époque où Giotto vint déployer dans la ville lombarde les inventions et les ressources de son génie créateur. Quoiqu'il n'eût pu terminer les travaux commencés par lui, son exemple féconda l'imagination des habitants. On vit, peu après. se former des talents indigènes; mais ce fut un autre Florentin, Léonard de Vinci, dont nous avons précédemment jugé l'œuvre, qui fit parvenir à la maturité cette école adolescente. Beaucoup d'élèves apprirent sous sa direction à transporter sur la toile les formes les plus brillantes de la nature et les songes les plus radieux de la pensée. Bernardino Luini, poëte élégiaque, Gaudenzio Ferrari, poëte dramatique, employant tous les deux la palette et le pinceau pour rendre leurs sentiments; Lomazzo, peintre assez faible, mais utile écrivain, et les trois frères Procaccini, furent les meilleurs artistes que ses leçons ou ses tableaux instruisirent.

La gloire de l'école napolitaine date du dix-septième siècle et ne rentre point dans nos limites; Ferrare et Gênes ont produit beaucoup d'hommes distingués, mais pas un peintre supérieur. Nous ne ferons que mentionner le Piémont, qui possède une école très-obscure, très-pauvre en talents aborigènes, espèce d'hôtellerie où les dessinateurs ultramontains s'arrêtaient dans leurs excursions, lorsqu'ils apercevaient la chaîne majestueuse et les formidables sommets des Alpes.

ALLEMAGNE.

L'Allemagne fut le second pays de l'Europe où l'imagination moderne, éprise des beautés du monde extérieur, s'efforça de les reproduire par la Peinture. Nous passons donc tout à coup des molles et douces régions du Midi aux froides contrées du Nord; mais là nous retrouvons, dès l'origine, les qualités suaves qui distinguent les écoles primitives de l'Italie. Cette grâce juvénile est due à l'influence des idées chrétiennes : la rigueur de la température, l'absence complète de modèles antiques, le génie de la race allemande, lui ont d'ailleurs imprimé des caractères spéciaux. Un fait très-intéressant pour l'historien philosophe, c'est que l'art germanique a pris naissance et déployé surtout sa force dans les villes épiscopales, dans les domaines des princes ecclésiastiques. L'oppression y était moins grande, les lumières plus répandues, les esprits plus tournés vers le négoce et les occupations tranquilles, la distance du maître au sujet plus petite et les rangs moins marqués : le dogme évangélique rapprochait les différentes classes, établissait entre elles une égalité morale. La Peinture n'y donnait donc point à ses personnages l'expression d'une tristesse inquiète et d'un humble repentir, mais celle d'un calme naïf, d'une sage dévotion et d'une heureuse sécurité. Dans les villes, dans les États que gouvernaient des princes laïques, la force régnait sans partage; on ne se souvenait de la fraternité humaine que sur le lit de mort, et en présence du sombre avenir, deux mots résumaient la vie des citoyens : Tyrannie et Misère. Les têtes fictives ou réelles des tableaux portent, en conséquence, les traces d'une lutte douloureuse, annoncent la vigueur du caractère, ou une piété pleine de trouble, qui demande au ciel des consolations trop rares ici-bas.

Pendant le Moyen Age, les beaux-arts ne furent guère protégés, au delà du Rhin, que par des ecclésiastiques. Un certain nombre de ces précoces amateurs méritent qu'on les mentionne : saint Bernard, évêque d'Hildesheim à la fin du dixième siècle, fit exécuter des travaux considérables, et il avait l'habitude d'emmener avec lui des artistes dans ses voyages, pour copier sur la route les œuvres les plus remarquables; de 1009 à 1035, Meinwerk, qui portait la mitre épiscopale de Paderborn, construisit non-seulement la cathédrale, incendiée après sa mort, et plusieurs autres édifices, mais développa l'enseignement de la Peinture dans l'école attachée à la basilique métropolitaine; Ellinger, abbé du couvent de Tegernsee, en Bavière, de 1017 à 1048, ordonna de peindre les voûtes de son église et se rendit fameux par son talent de miniaturiste; un religieux du monastère de Scheyern, nommé Conrad, obtint aussi une grande réputation, au milieu du treizième siècle, en décorant de figures et d'arabesques les livres qu'il composait; Agnès de Meissen, abbesse de Quedlinbourg, morte vers 1205, encouragea tous les arts et broda des tapisseries, enlumina de pieux volumes, avec une adresse supérieure. Le mariage de l'empereur Othon II, qui épousa la princesse grecque Théophanie en 972, exerça, d'une autre part, une assez vive influence sur l'art germanique; des rapports continuels s'établirent entre l'Allemagne et la cour de Byzance, dernier refuge des traditions gréco-romaines. Il faut bien le dire cependant, presque toutes les œuvres coloriées du Moyen Age furent peintes sur les manuscrits et sur les murailles; nous aurons à mentionner peu de tableaux proprement dits.

La plus ancienne image de cette espèce au delà du Rhin se trouve actuellement dans le *Provincial Museum* de Munster, et décorait jadis le cloître de Saint-Walbourg, à Soest, en Westphalie. Elle représente le Christ trônant sur l'arc-en-ciel, avec quatre saints à ses côtés. Le style, évidemment byzantin, prouve que ce morceau date d'une époque antérieure au treizième siècle. Les tables d'argent que possède l'église Sainte-Ursule à Cologne, et où sont figurés les apôtres, occupent le second rang dans l'ordre chronologique : l'une d'elles porte le millésime de 1224. Elles ornent l'autel central du chœur et le mur de l'aile droite. Quoique le temps les ait endommagées, quoiqu'elles aient perdu la vivacité de leurs couleurs, spécialement les dernières, on n'y voit pas de retouches. Les apôtres sont assis et pleins de gravité; les contours se laissent à peine saisir, mais l'œuvre n'en reste pas moins précieuse, comme spécimen de l'art gothique venant prendre la place des formes romanes. D'autres tableaux du même style, qui nous ont été conservés, n'offrent malheureusement pas de date. On voit au Musée de Berlin deux remarquables peintures : l'une représente deux anges élevant un ostensoir; l'autre, le mariage mystique de sainte Catherine d'Alexandrie. Ce sont des figures à mi-corps dont les têtes ont une proportion satisfaisante, et, quoique un peu pleines, ne manquent ni de pureté ni de noblesse; elles se distinguent, en outre, par une expression de franchise et de calme douceur. Il y règne un naturel charmant, une grâce juvénile et un air d'innocence virginale, que l'on admire surtout dans un ange du premier tableau. Le coloris est d'ailleurs très-fin et semblable à celui des miniatures contemporaines; des lignes obscures dessinent les contours. Un bon nombre d'ouvrages, en partie fort intéressants, qui remontent à la à la même époque, ornent les édifices de Nuremberg, entre autres les églises de Saint-Sébald et de Saint-Laurent. Un des plus remarquables est une *Sainte Anne*, placée dans le chœur de la première et portant sur ses genoux Marie avec son fils; divers saints les entourent. Un tableau encore meilleur se trouve à Saint-Laurent, près de la porte de la sacristie; c'est une *Madone* qui tient entre ses bras son divin nourrisson : une grâce toute particulière embellit la tête de la Vierge. L'église Notre-Dame et la galerie du château renferment aussi diverses images de ce style, mais la plupart d'un ordre inférieur. On observe déjà dans quelques-unes les premiers indices de la manière qui distingua par la suite l'école de Nuremberg : les contours ont, en général, une certaine dureté.

Cologne et la Wesphalie, la Souabe et la Bavière furent les endroits où la Peinture allemande fit les plus sérieux

efforts, jusqu'au milieu du quatorzième siècle, pour vaincre les difficultés d'un noviciat pénible et obtenir le droit de porter la glorieuse couronne des maîtres.

Pendant la seconde moitié de ce siècle, une brillante école apparut dans la Bohême comme un rapide météore. Charles IV, roi du pays, aimait le luxe et les beaux-arts. Envoyé en France dès l'âge de huit ans, il s'y façonna aux élégantes manières qui rendaient alors célèbre la cour de Charles-le-Bel, et profita si bien des enseignements de la Sorbonne, qu'il dépassa l'attente de son père. Monté sur le trône, il encouragea tous les travaux utiles, fit élever de nombreux monuments, les orna de sculptures et de peintures. En 1348, deux années après son sacre, les peintres de Bohême formèrent une corporation qui se maintint plus d'un siècle; l'acte primitif existe encore. Les membres principaux de cette association furent : Théodoric, de Prague; Kunze et Nicolas Wurmser, de Strasbourg. L'Italien Thomas, de Modène, exécuta aussi pour Charles IV un certain nombre de tableaux qui portent sa signature. Des fresques, des images sur bois dans le château de Karlstein, dans la basilique métropolitaine consacrée à saint Veit, dans l'église de Stein, et quelques autres peintures conservées dans la galerie autrichienne du Belvédère, sont les produits les plus importants que nous ait légués cette école. La chapelle du premier édifice contient cent trente bustes de pieux personnages exécutés par Théodoric, de Prague. Les autres morceaux représentent *Dieu le Père*, la *Salutation angélique*, la *Visitation*, *Marie tenant son Fils*, l'*Adoration des mages*, l'*Ecce Homo*, la *Mise en croix*, quelques empereurs et quelques saints accomplissant des actes de dévotion. Les artistes ont évidemment cherché à produire des effets du genre noble, mais n'ont pas réussi : leur exécution manque de délicatesse, de fraîcheur et de dignité; les bras, les mains, les jambes et les pieds sont surtout d'une grande lourdeur. On remarque une absence fâcheuse de caractère dans la plupart des figures : les yeux ne regardent pas; des bouches larges et épaisses sont surmontées de gros nez ronds. Un fort petit nombre de têtes rappellent la grâce des peintres de Cologne. Les draperies ont généralement de la richesse et de la légèreté; le coloris se distingue, en outre, par une douceur que n'offrent pas les œuvres gothiques. Cette manière se propagea hors de la Bohême, comme le témoigne un tableau d'autel que l'on voit à Muhlhausen, sur le Neckar. Wenceslas, héritier de Charles IV, ne laissa point les arts sans protection; mais la guerre des Hussites vint frapper l'école naissante; elle n'a depuis lors mis au jour que des œuvres éparses, comme dans une longue convalescence dont elle n'a jamais pu sortir.

La lumière qui se retirait de la Bohême se leva sur les collines du Rhin. Au bord du grand fleuve germanique, la Peinture allemande atteignit pour la première fois l'idéal. Vers la fin du quatorzième siècle, les artistes de Cologne portèrent le genre gothique à sa plus haute perfection. Le premier, maître Wilhelm ou Guillaume, naquit dans le hameau de Herle, près de la ville des rois mages. Les anciennes chroniques locales le citent dès l'année 1360. On possède un contrat passé par lui, en 1370, pour le loyer d'une maison. Une note découverte sur les registres de l'église de Sainte-Colombe nous apprend qu'il était marié, que sa femme se nommait Jutta, et que les deux époux vivaient dans l'aisance. La *Chronique de Limbourg* dit en parlant de lui, à l'année 1380 : « Il y avait alors à Cologne un peintre nommé Wilhelm; « c'était le meilleur de toutes les contrées allemandes, sui- « vant l'opinion des maîtres : il a peint les hommes de « toute forme, comme s'ils étaient en vie. » L'*Histoire de Trèves*, par Hontheim Frodom, le mentionne, sous la même date, à peu près dans les mêmes termes, et Pierre Herp, dans ses *Annales des dominicains de Francfort*, répète le passage que nous venons de traduire. Ces textes suffisent, et au delà, pour prouver l'existence de Wilhelm. Malheureusement, on ne connaît pas de lui un seul tableau signé; il a donc fallu reconstituer son œuvre par une suite d'habiles conjectures. Le premier panneau qu'on lui ait attribué orne la tombe de Cuno, archevêque de Trèves, dans l'église Saint-Castor, à Coblentz; il fut peint en 1388 et figure le Rédempteur sur la croix : au pied de l'instrument fatal s'agenouille l'Électeur. La beauté de l'exécution, le caractère fortement individuel des traits, avantage rare à cette époque, et la date de l'image, sont les causes principales qui en font désigner Wilhelm comme l'auteur. Le triptyque du grand autel de Sainte-Claire à Cologne, une *Vierge* du musée de cette ville, la *Sainte Véronique* de la collection Boisserée, un petit autel que l'on voit chez M. Delassaulx, à Coblentz, et deux ouvrages du musée de Berlin, ont paru offrir le même style et pouvoir être déclarés du même artiste. La douceur, le calme, l'ingénuité de l'expression, une élégance à moitié naïve, à moitié coquette, distinguent toutes ces pages. Les formes du corps sont élancées, les têtes rondes, les mentons un peu pointus, les bouches petites et les lèvres saillantes. Des plis faciles et bien jetés, un coloris vif et cependant harmonieux, achèvent de caractériser la manière du peintre. Ses types manquent de variété, d'individualité, en même temps que d'une certaine noblesse héroïque. Il fit un bon nombre d'élèves, comme des tableaux secondaires en portent témoignage.

Son plus brillant disciple fut maître Stephan, ou Étienne. On possède encore moins de détails sur son existence que sur celle de Guillaume; il n'est même, jusqu'à un certain point, que le produit d'une recomposition historique. Cherchant le nom de l'artiste qui a exécuté le fameux retable de la cathédrale, on pensa le voir désigné dans une note du journal de voyage écrit par Albert Dürer : « *Item*, donné deux blancs, pour faire ouvrir le tableau que maître Étienne, de Cologne, a peint. » Jadis effectivement ce triptyque ornait la chapelle de l'hôtel de ville, où on ne le voyait sans rémunération que pendant les offices. Un autre passage de Quaden von Kinkelbach, dans son livre intitulé *Gloire de la nation allemande*, nous apprend que l'habile dessinateur mourut à l'hôpital. Comme

certains bourgeois de Cologne rapportaient malignement ce fait devant Albert Dürer, pour mettre leur richesse en opposition avec l'indigence habituelle des artistes, le grand peintre leur répliqua : « Oui, vous avez bien lieu d'être fiers ; ce sera un bel honneur pour vous que d'avoir laissé périr d'une manière si cruelle et de traiter si dédaigneusement un homme qui aurait pu vous rendre illustres ! » Le dénûment de Stephan explique pourquoi on ne trouve dans les archives et papiers de la ville aucun acte qui le concerne.

Le triptyque de la cathédrale représente, au milieu, l'*Adoration des Mages ;* sur les ailes, *Saint Géréon* et *Sainte Ursule ;* au dehors, l'*Annonciation*. Quelques lignes incertaines semblent former la date de 1410. C'est la plus belle œuvre de l'école allemande primitive. Nous en avons étudié avec soin les caractères, et voici les résultats de notre observation. Dans les quatre morceaux domine une recherche exagérée de l'harmonie : les traits s'arrondissent, les formes s'effacent, les sourcils disparaissent ; les cheveux et la barbe d'un des rois mages se fondent presque avec la chair. L'extrême douceur des têtes féminines leur donne l'air un peu trop jeune : on croirait voir des adolescentes plutôt que des personnes adultes. Les yeux sont petits, comme dans les œuvres de Pérugin, les faces larges, les fronts hauts et bombés. Sainte Ursule, entre autres, a des tempes spacieuses, un grand front, un occiput presque nul, les oreilles à l'extrémité du profil. Les ombres des carnations offrent des teintes verdâtres ; les clairs tirent sur le blanc pur. Les cheveux crêpelés, nattés, déroulés, les turbans et les diverses coiffures rappellent les Van Eyck, de même que le soin avec lequel sont imités le satin, le velours, le damas, les perles, les diamants, les armures et les tapis. La terre est couverte de fleurs, comme dans les œuvres brugeoises. D'autres analogies, que nous passons sous silence, rapprochent les deux écoles. Les mains sont déjà d'un fini précieux, mais les visages manquent de détails.

L'identité de manière a fait attribuer à Étienne plusieurs autres tableaux qui forment une petite collection. Elle permet d'apprécier toute sa grâce et toutes ses ressources naturelles, de bien saisir les tendances de la vieille école rhénane. On trouvera des renseignements sur ses œuvres, dans Kugler, dans Hotho et dans mon *Histoire de la Peinture allemande*. Nous ne citerons que les fragments d'un vaste retable qui ornait jadis l'abbaye bénédictine d'Heisterbach, près de Bonn ; ils ont passé, des frères Boisserée, au roi de Bavière. Un homme aussi habile qu'Étienne ne pouvait manquer d'exercer une influence énergique ; des provinces éloignées la subirent : elle pénétra jusque dans la Saxe, en passant par la Westphalie, jusque dans la Souabe et l'Alsace, en passant par Trèves et Francfort.

Mais deux artistes de génie enlevèrent à ce maître élégant le sceptre de la Peinture, qu'il portait si bien. Après avoir imité de l'école rhénane un grand nombre d'effets et de dispositions, les Van Eyck élargirent considérablement le domaine de leur devancière. A l'aide d'un procédé nouveau et de combinaisons nouvelles, ils créèrent, pour ainsi dire, tout un monde poétique. L'Allemagne surprise ne crut pouvoir assez le contempler, et, dans son admiration profonde, s'oublia elle-même. Les tableaux que l'on regarde avec peu de vraisemblance comme exécutés par le graveur Israël de Mecheln ou de Meckenen dans la seconde moitié du quinzième siècle démontrent hautement que l'art germanique suivait à cette époque les traces de la Peinture néerlandaise. Quel que soit l'auteur réel de ces ouvrages, il possédait un magnifique talent. S'il se laissa modifier par le style brugeois, il fut loin de perdre tout caractère individuel. Son originalité manifeste le mit en état de devenir un centre à son tour ; c'est ce que prouvent un grand nombre de peintures trouvées dans les édifices de Cologne et des environs. Le génie flamand remonta ensuite le cours du Rhin et alla éveiller en Alsace l'émulation de Martin Schœn, qui s'était fixé à Colmar, quoique originaire de la Franconie (1490-1486). De l'Alsace, l'inspiration gagna la Souabe ; Frédérik Herlin, de Nordlingen, était déjà fameux dans cette dernière ville dès l'année 1467. Puis, Holbein le père à Augsbourg, Jarenus en Westphalie, Jean Grünewald et Conrad Fyoll à Francfort, Michel Wohlgemuth à Nuremberg, furent visités par le souffle poétique de la Néerlande. Il effleura aussi Albert Dürer, qui, malgré sa puissante organisation, demeura le disciple et l'obligé des frères Van Eyck. Cet homme célèbre vint au monde en 1471. Son père était un Hongrois qui avait abandonné sa patrie, longtemps habité la Flandre, et choisi enfin pour dernier séjour la ville de Nuremberg, où il avait épousé une Allemande et pratiquait son métier d'orfèvre. Il enseigna lui-même à son fils les éléments du dessin. « Mon père était très-content de moi, dit ce dernier dans son autobiographie, parce qu'il me voyait soigneux et laborieux. Il m'envoya donc à l'école, et, dès que je sus lire et écrire, me retira pour m'apprendre l'orfévrerie ; mais, quand je pus bien travailler, mon goût me porta de préférence vers la Peinture. J'en instruisis mon père, qui fut d'abord peu satisfait et regretta le temps qu'il avait perdu à m'enseigner son art ; il ne voulut point toutefois contrarier mon penchant. Le jour de Saint-André, l'an de Notre Seigneur 1486, il m'engagea pour trois années comme apprenti chez le peintre Michel Wohlgemuth. » Lorsque ce noviciat fut terminé, Albert Dürer visita une portion de l'Allemagne, des Pays-Bas et de l'Italie, où il retourna une seconde et une troisième fois. En 1494, il épousa la fille d'un habile mécanicien, nommé Agnès Frey. Il ne connut plus le repos depuis lors, et finit par mourir de chagrin à l'âge de cinquante-sept ans.

Les œuvres d'Albert Dürer offrent un mélange singulier de fantastique et de réel. Les deux tendances principales des hommes du Nord s'y trouvent partout associées et représentées. La pensée de l'artiste l'emporte sans cesse dans le monde des abstractions et des chimères ; sa conscience des difficultés de la vie, sous un ciel âpre et froid, le ramène vers les détails de l'existence. Il aime donc les sujets

philosophiques et surnaturels d'une part, tandis que de l'autre son exécution minutieuse se cramponne à la terre. En même temps qu'il suivait ces deux principes contradictoires, il se laissait entraîner par l'amour de l'hyperbole. Ses types, ses gestes, ses poses, la musculature de ses nus, les plis sans nombre de ses draperies, ses expressions de joie, de douleur et de haine ont un caractère manifeste d'exagération. La grâce lui manque d'ailleurs : une rudesse toute septentrionale a fermé la voie aux qualités douces. Les panneaux d'Albert Dürer sentent le Teuton, le vieux barbare des hordes germaniques. Il portait lui-même une longue chevelure comme les rois francs. Sa belle couleur, la fermeté savante de son dessin, son grand caractère, sa profonde pensée, la poésie souvent terrible de ses compositions, le placent au rang des maîtres. Colmar possède de lui treize tableaux, de grandes dimensions, qui ornent la bibliothèque publique. A Paris, on peut voir deux peintures de sa main chez M. de Quedeville, amateur passionné des beaux-arts. Ce ne sont pas les moindres ornements de sa précieuse collection, petit sanctuaire consacré à la gloire des anciennes écoles. L'un de ces morceaux représente le Messie couronné d'épines ; l'autre, Jésus portant sa croix sur le chemin du Calvaire. On y remarque tous les défauts et tous les mérites du grand peintre. Le Christ a le corps entièrement jaspé de sang par suite de sa flagellation. Dans ces deux ouvrages, il est accablé de douleur et manque de la noblesse idéale que l'on aime à lui prêter. La peinture est d'un éclat, d'un fini admirable et d'une conservation étonnante. Pour les tableaux de l'église Saint-Gervais, réunis dans un même cadre, nous doutons fort qu'ils soient d'Albert Dürer; nous les croyons plutôt exécutés par un artiste néerlandais pendant les premières années du seizième siècle.

Le prince de l'école germanique entraîna sur ses pas un grand nombre d'élèves et d'imitateurs. Jean Wagner, de Kulmbach, Henri Aldgrever, Jean Scheuffelin, Barthélemy Beham, suivirent fidèlement ses traces. Mais son plus brillant disciple fut Albert Altdorfer, homme d'une imagination vaste et opulente, qui a su dérouler dans ses tableaux des perspectives sans bornes et faire mouvoir des milliers d'acteurs.

Si Albert Dürer se présente à nous comme le peintre énergique de la vieille Allemagne, Lucas Cranach en fut le peintre gracieux. Son nom de famille était Sunder; celui par lequel on le désigne habituellement vient du lieu de sa naissance, Cranach, près de Bamberg. Vigoureux dans ses tableaux, Albert Dürer montrait dans sa conduite une faiblesse indigne de son talent, faiblesse qui le soumit en esclave à sa femme ; doux et ingénieux dans ses peintures, Cranach fut dans la vie réelle d'une fermeté inébranlable. Quoiqu'il eût épousé une personne très-laide, il lui témoigna une constante affection. Lorsque l'électeur de Saxe, Frédéric-le-Magnanime, son protecteur et son ami, eut été fait prisonnier par Charles-Quint, il le suivit de donjon en donjon, lui lisant la Bible, et ornant de fraîches images les murailles de ses cachots. Après quelques années d'épreuves, ils rentrèrent tous deux solennellement à Waimar. Lucas y mourut en 1553 : il avait atteint l'âge de quatre-vingt-un ans, et fut enseveli dans le cimetière de l'église Saint-Jacques.

Il avait, comme Albert Dürer, un goût prononcé pour le fantastique ; mais, au lieu de choisir les plus sombres des légendes populaires, il traitait les plus riantes. Son imagination naïve et gracieuse voyait le monde sous d'agréables couleurs. Il excelle principalement dans les têtes de femmes; quoiqu'il n'eût pas un grand savoir anatomique, il aimait à représenter des jeunes filles nues. Un voile transparent flotte sur quelque partie de leurs corps, moins pour la dérober aux yeux que pour montrer l'habile manière dont l'artiste savait peindre un tissu diaphane. Ses personnages mâles ont, la plupart du temps, une faible valeur. Nul n'a peut-être mieux rendu les airs provoquants, l'insidieuse finesse, l'élégante corruption, la versatilité des courtisanes. Les sujets qu'il emprunte aux anciens revêtent sous son pinceau la forme d'une tradition germanique. Ces tableaux ingénus déroutent les archéologues et charment les poëtes. Cranach eut peu d'élèves; le plus connu est son propre fils, Lucas Cranach le jeune, qui a souvent exagéré les tendances de son père et abusé quelquefois des teintes roses.

Avec Albert Dürer et Cranach l'ancien, lutte de gloire et d'importance le fameux Holbein. Né à Augsbourg en 1498, il apprit les secrets de son art dans l'atelier paternel. Jean Holbein le vieux était un imitateur des Flamands, un peintre irrégulier, qui passait de la rudesse et de l'hyperbole à la grâce et à la douceur. Il vint se fixer en Suisse, dans la ville de Bâle, lorsque l'héritier de son nom était très-jeune encore. Ce fut là que ce dernier donna les premiers signes de son mérite extraordinaire. Ayant par malheur épousé une femme revêche et impérieuse, il n'eut d'autre moyen d'échapper à la servitude que de s'enfuir en Angleterre. Thomas Morus l'accueillit avec une extrême bienveillance; au bout de trois ans, il devint l'artiste préféré de Henri VIII. Tous les grands seigneurs se disputèrent dès lors ses ouvrages. Après avoir mené une splendide existence, il mourut de la peste en 1554, et fut jeté dans une de ces fosses communes où l'on précipitait les victimes du mal contagieux.

Peu d'hommes ont su reproduire aussi habilement les formes individuelles : ce sont des êtres vivants que de pareilles images; leur couleur brillante, ferme et polie comme un émail, nous a conservé non-seulement les traits, les moindres particularités de la figure et les proportions du buste, mais encore tous les signes qui indiquent l'énergie ou la faiblesse du caractère, les passions bonnes et mauvaises, les souffrances et les joies passées, les habitudes et les goûts, l'éducation et le rang social. Le peintre étudiait la nature avec un soin extrême, pour la retracer avec une patience ingénue. Pas un détail ne manque, et toutefois la minutie de l'exécution ne trouble point l'harmonie de l'ensemble. Quoique moins nombreux, ses ouvrages d'histoire ne le cèdent en rien à ses portraits. La grâce et la no-

blesse y accompagnent toujours la vérité. Sa fameuse *Danse des morts* prouve, en outre, qu'il savait monter le cheval mystérieux qui mène dans le pays des rêves. Le génie fantastique des Allemands n'a rien créé de plus profond et de plus railleur.

Après ces trois grands maîtres, les arts auraient, sans le moindre doute, continué de fleurir dans les États germaniques, si la guerre de Trente Ans n'était venue passer au fil de l'épée toutes les espérances de la nation. Des troupes féroces incendiaient les villes pour se chauffer pendant l'hiver : la Peinture expira dans le sang des citoyens égorgés ou sous les ruines fumantes des édifices.

PAYS-BAS.

Les populations allemandes, établies à l'occident du Rhin et de l'Ems, puis modifiées par leur séjour, semblèrent emprunter aux influences locales non-seulement un goût plus vif pour les beaux-arts, mais des facultés nouvelles. Leur imagination s'éprit de l'architecture, de la Peinture, de la sculpture, et négligea les formes littéraires. La parole n'était pas assez substantielle pour leur nature positive. Sauf la cathédrale de Fribourg, tous les grands monuments de la vallée du Rhin embellissent la rive gauche; c'est là un fait très-curieux et très-significatif. La Peinture allemande naquit de même sur la rive gauche, à Cologne. Elle s'enfonça peu à peu dans le cœur des Pays-Bas, en débutant par Maas-Eyck, ville limitrophe du duché de Juliers. Avant cette époque, la Néerlande n'avait donné aucun indice de sa gloire future, quoique plusieurs princes eussent encouragé les beaux-arts : les comtes de Flandre soudoyaient des peintres officiels ; la plupart n'étaient que des espèces de décorateurs, employés surtout à orner les bannières, au moyen de couleurs détrempées dans l'huile : les archives flamandes indiquent un grand nombre de payements pour ces sortes de travaux. Deux artistes qui recevaient une pension de Louis de Mâle, Jean de Hasselt et Melchior Broederlain, exécutaient des œuvres plus difficiles et plus méritoires : le premier touchait annuellement vingt livres de *gros*. Philippe-le-Hardi leur conserva leur place et leurs émoluments ; il faisait au second une rente de deux cents livres ordinaires. En 1386, Jean de Hasselt coloria un tableau d'autel, par ordre de son maître, pour l'église des Cordeliers, à Gand : une somme de soixante francs fut sa récompense. Broederlain peignit à son tour, en 1398, deux pages d'autel pour les Chartreux de Dijon. Aux fonctions d'artistes de la cour, ils joignaient habituellement celles de valets de chambre, comme un peu plus tard Jean Van Eyck. On ignore ce que sont devenues leurs compositions. Un *Crucifiement*, exécuté à la gomme, que j'ai découvert dans la chambre des marguilliers de l'église Saint-Sauveur à Bruges, un autre *Calvaire*, de l'ancienne collection Van Ertborn, qui provient d'Utrecht et porte la date de 1363, nous offrent les seuls spécimens connus de la Peinture néerlandaise sur panneaux, avant le quinzième siècle. Une œuvre analogue, qui était encore chez M. Imbert, de Bruges, en 1831, a depuis lors été vendue, et personne ne peut dire où elle se trouve. Jean Malouel et Henri Bellechose de Brabant, peintres officiels de Jean-sans-Peur, ne paraissent pas avoir eu grand mérite. Le degré de perfection, où les Van Eyck portèrent tout d'un coup l'art du coloris, fut donc une étonnante conquête et le résultat d'un génie extraordinaire, bien que l'école rhénane eût frayé la voie. Ils naquirent à Maas-Eyck, mot qui veut dire *Eyck-sur-Meuse*, et, selon l'habitude constante de l'époque, prirent le nom de leur ville natale, comme les seigneurs prenaient celui de leurs fiefs, mais laissèrent de côté la désignation accessoire. Un peintre français, originaire d'Arcis-sur-Aube, se serait fait appeler Pierre ou Jacques d'Arcis, et n'aurait pas cru devoir conserver l'indication supplémentaire. Dès le treizième siècle, le Limbourg et spécialement la ville de Maestricht, peu éloignée de Maas-Eyck, avaient été célèbres par l'habileté de leurs peintres; quatre vers du *Parcival* de Wolfram d'Eschenbach ne laissent aucun doute à cet égard. Au début du quinzième siècle, le duc de Berri occupait en France trois artistes de cette province, *Pol de Limbourc* et ses deux frères. C'était donc un terrain propice pour les études et les travaux plastiques de même que pour les innovations, auxquelles on pouvait être sûr qu'un public déjà éclairé prêterait une attention bienveillante. Hubert vint au monde en 1366. Karel Van Mander nous apprend que le frère d'Hubert était plus jeune que lui d'un bon nombre d'années; les portraits des deux peintres confirment son assertion. Je les suppose donc nés à vingt ans de distance, ce qui est déjà un intervalle énorme. L'augmenter encore, vouloir que l'un eût trente-quatre ans de plus que l'autre, c'est une hypothèse que ne légitiment, ni la phrase de l'historien, ni le volet de l'Agneau mystique, où figurent les deux hommes celèbres. Elle ne pourrait, d'ailleurs, s'appuyer que sur d'autres hypothèses, manière étrange de raisonner. Il faudrait admettre, par exemple, qu'ils n'étaient pas du même lit, et violenter ou négliger des textes importants qui les concernent. Mieux vaut passer outre, sans combattre des arguments dénués de valeur. On ne sait à quelle époque les Van Eyck s'établirent dans la *triomphante cité de Bruges*, comme la nomme Guichardin. En 1410, le plus jeune des deux frères, qui possédait une grande instruction et s'occupait de chimie, eut la gloire non pas d'y *inventer* la Peinture à l'huile, mais d'y perfectionner la vieille méthode, lente, défectueuse, pleine d'inconvénients et, par suite, très-peu employée. Ses améliorations en firent un procédé si admirable, que l'on abandonna tous les autres. A la Saint-Bavon de l'année 1422, Hubert fut reçu à Gand membre de la confrérie de Notre-Dame, sur l'avis du chapitre de la cathédrale. Son frère était peintre et valet de chambre du duc Jean de Bavière. En 1425, il passa au service de Philippe-le-Bon, qui appréciait son mérite et avait entendu parler avantageusement de lui. Cent livres par an, mon.

naie de Flandre, lui furent allouées pour gages : il en touchait la première moitié le jour de Noël, et la seconde, à la Sain-Jean. L'acte original est daté du 19 mai. Dès que le jeune Van Eyck fut enrôlé, le duc le chargea d'expéditions mystérieuses qui se renouvelèrent fréquemment. Quatre-vingt-onze livres cinq sous, du prix de quarante gros la livre, lui furent données en 1426, « tant pour faire certain pèlerinage que Monseigneur, pour lui et en son nom, lui a ordonné faire, dont autre déclaration il n'en veult estre faite, comme sur ce que par icelui seigneur lui pouvait estre deu à cause de certain loingtain voiaige secret, que semblablement il lui a ordonné faire en certains lieux que aussi ne veult aultrement déclarer. » Il serait curieux, important peut-être, de dissiper l'ombre jalouse dont le prince entourait les démarches de son fidèle serviteur ; la complaisance de Jean Van Eyck a réellement un air suspect. Le 27 octobre de la même année, il reçut encore trois cent soixante livres pour solde de compte. Aussi, le duc ayant révoqué en décembre les pensions et gages qu'il donnait à plusieurs de ses officiers, exempta spécialement Jean Van Eyck de cette retenue, par lettres patentes du 3 mars 1427.

Mais un autre personnage de l'époque avait depuis longtemps chargé les deux frères d'une entreprise qui exigeait moins de discrétion et plus de talent. Josse Vydt, seigneur de Pamele, riche Gantois, les avait priés de peindre un vaste retable pour la chapelle mortuaire de sa famille, dans l'église de Saint-Bavon, alors consacrée à saint Jean. Hubert avait dressé le plan de l'œuvre et commencé l'exécution, suivant son habitude ; puis, son jeune frère l'avait aidé. Ils étaient venus, selon toute apparence, se fixer à Gand, puisque l'aîné des Van Eyck, ayant terminé ses jours en 1426, fut enseveli dans le caveau sépulcral de la famille Vydt ; mais l'impôt payé par ses hoirs prouve qu'il n'était pas de la ville, car les étrangers seuls l'acquittaient. Marguerite, sœur des illustres Limbourgeois, qui maniait aussi le pinceau, ayant cessé de vivre bientôt après, fut déposée sous la même voûte.

Ce double malheur fit concevoir au jeune Van Eyck le désir de retourner à Bruges, et le duc de Bourgogne lui assigna pour demeure la maison de Jacques Ranary, dont il paya lui-même deux années de loyer. Jean y continua l'*Adoration de l'Agneau mystique*. Il dut néanmoins suspendre son travail en 1428, et aller à Lisbonne reproduire les traits d'Élisabeth de Portugal, que Philippe voulait épouser. Revenu le jour de Noël 1429, il acheta, l'année suivante, de Jean van Milanen, ou Milauen, une maison de Bruges, située au *Torre Brugsken* ; il paya pendant dix ans à la cathédrale une rente de trente *schelen* que devait son prédécesseur et qui était hypothéquée sur l'habitation. En 1432, son vaste retable se trouva enfin terminé; le duc de Bourgogne vint le voir chez le peintre, avant qu'on le fit partir pour Gand : il donna aux *varlets* du célèbre coloriste une gratification de vingt-cinq sols. Le 6 mai, l'œuvre immense, qui ne contenait pas moins de trois cent trente personnages, fut placée dans la chapelle de Josse Vydt. Un payement de quatre-vingt-six livres, effectué au nom du duc de Bourgogne *pour composicion à lui faicte* et pour plusieurs journées *vacquées à besongnes et affaires*, nous remet sur la trace du grand homme en 1434. La même année, le 30 juin, Philippe-le-Bon ordonna au sieur de Chargny de tenir, comme son représentant et son délégué, l'enfant de Jean Van Eyck sur les fonts baptismaux. A cet honneur, il ajouta un cadeau de six tasses d'argent qui pesaient ensemble douze marcs, à huit francs un sou le marc ; prix total : quatre-vingt-seize francs douze sous. Depuis quelle époque le dessinateur fameux était-il marié ? On l'ignore. Le portrait de sa femme, qui orne les salles de l'Académie de Bruges, ne nous fournit aucune lumière à cet égard : il est daté de 1439, et nous annonce que la disgracieuse personne avait alors trente-trois ans. Le peintre l'avait peut-être épousée en 1426, quand la mort de Hubert et celle de Marguerite lui avaient fait connaître le chagrin de l'isolement, la douleur d'habiter une maison vide qu'animaient autrefois des personnes chéries. Les receveurs de Philippe-le-Bon faisant des difficultés en 1434 pour payer la rente annuelle de l'artiste, le duc leur écrivit une lettre dont les termes nous montrent quelle haute idée il avait de Jean Van Eyck. Il leur reproche avec énergie de mécontenter un si habile homme : « Lui conviendra à ceste cause laissier notre service, en quoi prendrions très-grant déplaisir, car nous le voulons entretenir pour certains grants ouvrages, en quoy l'entendons occuper cy après et ne trouverons point de pareil à notre gré, ni si excellent en son art et science. » Il ordonne qu'on le paye sans délai et sans lui faire aucune objection ; il le leur dit une fois pour toutes et leur recommande de ne point l'oublier, s'ils ne veulent le mettre en colère, attendu qu'il leur saurait fort mauvais gré de le contraindre à leur adresser une seconde lettre. En 1436, Jean Van Eyck exécuta pour le duc un voyage secret hors de Flandre, qui fut d'une très-grande importance, puisqu'il coûta sept cent vingt livres. En 1439, son protecteur le chargea de faire enluminer un volume ; on y coloria deux cent soixante-douze grosses lettres, douze petites, et la dépense fut de six livres six sous six deniers : la main-d'œuvre n'était pas chère à cette époque. Au mois de juillet 1440, Van Eyck termina sa glorieuse carrière. Pour reculer d'un an la date de sa mort, il a fallu employer un véritable mensonge, prétendre que son *Christ* de Bruges porte le millésime de 1440, lorsque le troisième chiffre est irrécusablement un 2, et passer sous silence tous les caractères primitifs de la peinture, caractères que j'avais soigneusement indiqués : ils démontrent que ce tableau est le plus ancien ouvrage connu de l'artiste, et probablement la *Tête du Sauveur* offerte par lui en 1420 à la confrérie des peintres d'Anvers. L'inhumation du grand homme coûta douze livres parisis, et vingt-quatre sous furent payés aux sonneurs. Il avait fait à l'église de Saint-Donat un legs pieux de quarante-huit sous, que l'on aquitta en 1442 seulement.

Les comptes de plusieurs archives nous fournissent, au

sujet de sa famille, des renseignements ultérieurs. De 1441 à 1445, sa veuve continua de servir la rente hypothéquée sur la maison achetée par son mari; dans cette dernière année, elle la vendit à Herman Reysseburch. Au mois de février 1446, elle acheta pour deux livres un billet de loterie; le tirage eut lieu le 24. En 1449, elle était morte. Sa fille, Hennie, se trouvant seule, témoigna le désir d'entrer dans un cloître; le duc de Bourgogne lui fit à ce propos un don de vingt-quatre francs, « pour l'aidier à se mettre religieuse en l'église et monastère de Maas-Eyck, au pays de Liége. »

Les archives de Lille mentionnent un troisième Van Eyck, Lambert, serviteur de Philippe-le-Bon, que le duc récompensa en 1431, parce qu'il avait été plusieurs fois « *devers lui* pour aucunes besongnes que Monseigneur vouloit faire faire. » Le 21 mars 1442, il obtint du chapitre de Saint-Donat la permission de transporter près des fonts baptismaux le corps de son frère, déjà enseveli dans le pourtour extérieur de l'église.

Parmi tous les artistes connus, Jean Van Eyck est celui qui a fait le plus grand nombre d'inventions. Après avoir perfectionné la Peinture à l'huile au point de la changer en méthode nouvelle, il découvrit et appliqua les principes de la perspective; muni de cette double ressource, il créa le paysage et l'art de retracer les intérieurs, soit des monuments religieux, soit des édifices civils et des demeures bourgeoises. Le premier dans le Nord il sut reproduire les caractères individuels de la face humaine. Il traita avec une habileté merveilleuse les scènes de genre, les fleurs, les animaux, les sujets allégoriques. Pour couronner tant d'innovations, il métamorphosa la peinture sur verre; les mosaïques transparentes de l'âge antérieur firent place aux tableaux diaphanes.

Pierre Cristophsen, dont on possède un morceau peint à l'huile en 1417, Hugo Van der Goes, les deux Van der Meire, Antonello de Messine, et Rogier van der Weyden, de Bruxelles, furent ses élèves directs. Maintenant que l'on connaît avec certitude la date de sa mort, il semble que l'on devrait abandonner la tradition, d'après laquelle Antonello de Messine vint le trouver à Bruges, lui offrit d'intéressantes esquisses, gagna sa confiance, et obtint de lui le secret vainement cherché au delà des Alpes. Ce qui lui fit entreprendre ce voyage, selon Vasari, ce fut un tableau qu'il admira chez Alphonse I[er] de Naples; or, Alphonse ne monta sur le trône de Naples que dans l'année 1442 : l'anecdote se trouverait donc fausse. Mais, depuis 1416, Alphonse-le-Magnanime était roi d'Aragon, de Sardaigne et de Sicile. Après avoir, en 1430, conclu la paix avec les Castillans, il habita l'île des anciens Lestrigons jusqu'en l'année 1435, pour fuir la jalousie de sa femme, qui lui rendait le séjour de l'Espagne intolérable, et pour encourager les partisans qui lui restaient au delà du phare de Messine; car Jeanne II, après l'avoir adopté, avait ensuite révoqué son adoption. Il s'était rendu célèbre depuis longtemps par son amour des lettres et des beaux-arts, par ses expéditions guerrières, par son enthousiasme chevaleresque et son caractère généreux. Il avait choisi pour emblème un livre ouvert, et disait toujours « qu'un prince ignorant est un âne couronné. » Peu exact d'habitude et peu soucieux de l'être, Vasari n'a point cherché en quel lieu, à quelle époque Antonello de Messine avait vu chez Alphonse un morceau de Jean Van Eyck. Il est probable que ce fut en Sicile même, patrie du jeune Italien, et avant l'année 1435. A cette dernière date, le grand peintre du Nord employait sa méthode nouvelle depuis vingt-cinq ans; on ne dira pas que nous plaçons trop tôt l'arrivée d'une de ses œuvres chez un monarque instruit et curieux. Le fait principal, dans le récit du biographe toscan, c'est le départ d'Antonello pour la Flandre, après qu'il eut admiré uu panneau de Jean Van Eyck chez Alphonse. L'endroit où cette production le frappa d'étonnement n'est en réalité qu'une circonstance accessoire. Avons-nous besoin de dire que le fond domine toujours le détail? Une erreur sur un point secondaire ne peut infirmer ce qu'il y a d'essentiel dans une tradition. L'histoire fournissant le moyen de rectifier l'inadvertance du biographe, on ne doit point négliger volontairement ce secours. L'épitaphe d'Antonello corrobore le témoignage des écrivains et prouve qu'il alla chercher au delà des Alpes le secret de la Peinture à l'huile. Né en 1414, il mourut en 1493, à l'âge de soixante-dix-neuf ans. Sa manière participe du genre italien, surtout dans la couleur, et du style flamand, surtout dans le dessin et la composition.

L'élève préféré de Jean Van Eyck se nommait Rogier Van der Weyden. Il était originaire de Bruxelles, comme l'indique la signature de son portrait, exécuté par lui-même. En 1434, on lui conféra le titre de peintre officiel dans sa ville natale. Il fit alors pour la Maison-commune quatre tableaux historiques d'une grande importance. Deux ans après, les échevins déclarèrent que sa charge serait supprimée, lorsque la mort lui fermerait les yeux. En 1450, année de jubilé, il parcourut la péninsule italienne. Ayant vu dans l'église Saint-Jean de Latran une œuvre fort belle qui retraçait l'histoire du patron de la basilique, et ayant appris qu'elle était de Gentile da Fabriano, il le proclama le plus habile de tous les maîtres italiens. Du 16 juin 1455 au jour de la Trinité 1459, il exécuta, pour Jean-le-Robert, prieur de Saint-Aubert de Cambray, un tableau renfermant deux sujets, et ayant six pieds et demi de haut sur cinq de large, qui lui fut payé quatre-vingts riders d'or, à quarante-trois sous quatre deniers la pièce. Sa femme et ses élèves reçurent une gratification de deux écus d'or, valant chacun quatre livres vingt deniers tournois. En 1462, il taxa le travail d'un nommé Pierre Coustain, peintre et valet de chambre de Philippe-le-Bon, qui avait colorié et orné deux images de pierre : un *Saint Philippe* et une *Sainte Élisabeth*. Le duc avait fait mettre ces statues « en son hostel, audit lieu de Bruxelles, auprès de sa chambre, devant la porte par où l'on va au parc. » Le 16 du mois de juin 1464, Rogier Van der Weyden expira dans la capitale du Brabant; on l'ensevelit à Sainte-Gudule, et on couvrit ses restes d'une pierre bleue.

Ses œuvres sont à peu près inconnues : sauf le triptyque possédé jadis par la chartreuse de Miraflores, près de Burgos, puis par le roi de Hollande, sauf le tableau qui ornait l'église de Middelbourg en Flandre et que le roi de Prusse a fait acheter, on ne lui attribue aucun panneau, avec certitude. Il faut, pour le moment, se contenter de suppositions : le catalogue des tableaux regardés comme de sa main n'a d'autre base qu'une série de conjectures. L'histoire même que l'on a débitée sur le premier ouvrage est une simple hypothèse; rien ne prouve, rien même n'indique que ce retable ait été emprunté, puis rendu par Charles-Quint au monastère de Miraflores. Il ne l'a donc pas suivi dans ses expéditions; il n'a pas été le confident de ses inquiétudes et de ses chagrins. Albert Dürer nous dit qu'il a vu à Bruges la *chapelle peinte de Rogier* (en allemand *Rudiger*) : une chapelle n'est pas un triptyque, et Van der Weyden avait l'habitude d'historier, avec des couleurs à la détrempe, de grandes toiles que l'on suspendait alors en guise de tapisseries autour des appartements. Il avait peut-être orné ainsi les murs de la chapelle brugeoise; l'expression d'Albert Dürer donne lieu de le penser. Quand même il s'agirait d'un retable (et si on l'affirme, on l'affirmera sans preuve aucune), il faudrait encore démontrer qu'il venait de la chartreuse. Il est beaucoup plus simple de croire que celui de Miraflores n'a jamais quitté le monastère, avant que le général d'Armagnac s'en fût emparé.

Quelques artistes paraissent avoir eu connaissance de la nouvelle méthode et avoir imité les illustres frères, sans que ceux-ci leur eussent donné des leçons ou communiqué directement leur secret. Tels furent Josse de Gand, Liévin de Witte, René d'Anjou. D'autres peintres encore firent pénétrer en Hollande les découvertes de l'habile Flamand : Thierry Stuerbout, de Harlem, naturalisa leur manière dans sa ville natale, et fut aidé par Albert Van Ouwater, puis par Gérard de Saint-Jean, disciple d'Ouwater.

Rogier Van der Weyden eut pour élève le fameux Hemling; sa biographie et l'histoire de ses travaux sont pleines d'obscurité. Son plus ancien tableau portait la date de 1450; il ornait les appartements du cardinal Grimani, à Venise. Cette indication est aussi la plus ancienne trace qui nous reste de son existence. Le cardinal Bembo, de Padoue, avait chez lui un diptyque de sa main, où on voyait le millésime de 1470. Comme le premier panneau figurait Isabelle de Portugal, femme de Philippe-le-Bon, il donne lieu de supposer que l'artiste fut bien vu des ducs de Bourgogne et employé par eux comme Jean Van Eyck. Le fait est probable, quoique l'on n'ait pas encore trouvé la moindre mention de lui dans les comptes de ces princes opulents. On croit donc qu'il assista, le 5 janvier 1477, à la bataille de Nancy, et fut obligé comme les autres de prendre la fuite sur les champs couverts de neige. Une ancienne tradition rapporte, en effet, qu'étant arrivé à Bruges pendant l'hiver, pâle, exténué, malade et vêtu de haillons, il n'eut d'autre asile que l'hôpital Saint-Jean. Reconnu par les moines qui le soignaient, un des frères nommé Jean Floreins Van der Riist, le chargea de plusieurs travaux, dès qu'il fut en bonne santé. Le peintre semble avoir voulu confirmer lui-même l'exactitude de ce récit. Un tableau, exécuté pour l'hospice en 1479 et représentant le mariage mystique de sainte Catherine d'Alexandrie, contient deux scènes figurées qui, par leur petitesse, ont échappé jusqu'ici à tous les regards. Elles forment la décoration de deux chapiteaux qui occupent la gauche de la Vierge. L'une nous montre un homme tombé dans la rue, autour duquel on s'empresse et auquel on offre à boire; la seconde, ce malheureux transporté à l'hôpital sur un brancard. Il y a entre ces épisodes, et la tradition une frappante analogie. Remarquons, d'ailleurs, que le tableau est daté de 1479. D'autres renseignements constatent la présence de Hemling à Bruges et son extrême pauvreté en 1477 et 1478. Les registres de la corporation des libraires nous apprennent que cette association, ayant demandé au peintre un tableau d'autel à quatre volets, en 1477, fut contrainte de lui avancer les panneaux, de lui donner un à-compte d'une livre, et ne lui paya en plus que huit livres deux escalins. Les braves gens exploitaient sa misère, suivant une habitude ancienne comme le monde. Ce pitoyable solde eut lieu en 1478. Deux ans après l'artiste fit une répétition du *Mariage de sainte Catherine* pour la chapelle des Corroyeurs à Notre-Dame. En 1484 il peignit l'admirable *saint Christophe* du musée de Bruges, destiné à l'hospice Saint-Julien. Depuis ce moment, on perd ses vestiges pendant quinze années. En 1499 il termina un charmant diptyque où l'on voit sur une face la Vierge au milieu d'une église, et sur une autre, le prieur du couvent des Dunes, à Bruges, qui l'avait commandé. Il paraît que ce fut un de ses derniers ouvrages, quoique rien n'y sente l'affaiblissement de la vieillesse; les registres de la corporation des libraires, mentionnés plus haut, contiennent un inventaire, fait cette même année, dans lequel se trouve l'article suivant : « plus leur tableau à quatre volets, où sont en portraicture Guillaume Vreland et sa femme, de pieuse mémoire, exécutés de la main de feu maistre Hans. »

Hemling a plus de douceur et de grâce que les Van Eyck. Après la force et l'esprit d'invention brille ordinairement la beauté pure. Les types du fameux Brugeois séduisent par une élégance idéale; son expression ne dépasse jamais la limite des sentiments tranquilles, des émotions agréables. Tout au rebours de Jean Van Eyck, il préfère la svelte et opulente architecture gothique à la sombre et parcimonieuse architecture romane. Son coloris, moins vigoureux, est plus suave; les eaux, les bois, les sites, les herbages et les perspectives de ses tableaux font rêver. Il dore habituellement ses végétaux et ses gazons, des teintes de l'automne : la mélancolie des mois qui précèdent l'hiver charmait son âme poétique.

Jérôme Bosch suivit une méthode absolument contraire. Il aimait les tons heurtés, les oppositions violentes, les formes singulières, les luttes, le désaccord, les régions mystérieuses de l'enfer et ces aberrations de la nature qui

produisent les monstres Il existait entre son génie fantastique et les goûts des peuples septentrionaux une corrélation intime, en sorte que l'on devait bien accueillir ses ouvrages dans le nord de l'Europe. Ils ne furent pas moins recherchés des Espagnols : le lieu de la scène, l'image des tortures, les sombres caprices du dessinateur flattaient leur piété lugubre et leurs penchants cruels. On ne sait pas quand il vint au monde : il mourut à Bois-le-Duc, sa ville natale, en 1518.

D'autres artistes hollandais furent entraînés dans le cercle de l École brugeoise : Érasme d'abord, qui exerça peu de temps la Peinture, et Cornille Engelbrechtsz, qui eut l'honneur d'enseigner Lucas de Leyde. Il savait surtout exprimer les passions et choisir habilement les accessoires de ses tableaux. Presque tous ont été détruits, en sorte que l'on peut à peine caractériser le style de ce maître. Ceux qui nous restent ne donnent pas de lui une idée brillante. Il avait vu le jour dans l'année 1468, et il mourut en 1533, laissant deux fils d'un talent peu ordinaire, Cornille Kunst et Cornille le Cuisinier.

A Bruges même, l'ancien style se conserva plus longtemps que partout ailleurs. Quoique originaire de Gouda en Hollande, Pierre Pourbus vint très-jeune s'établir dans la ville de Hemling, où il étudia et imita si bien la manière du grand homme, que plusieurs de ses tableaux font presque illusion. Il soutint cette lutte contre l'esprit du seizième siècle, jusqu'au 30 janvier 1584. Il fut aidé par une famille entière, celle des Claeyssens, probablement indigène. Elle a fourni à la peinture quatre hommes de talent : Pierre, Gillas, Antoine et un second Pierre, dont le dernier ouvrage connu porte la date de 1616. Rubens avait déjà montré toute sa puissance, que le génie des Van Eyck et de leur plus illustre héritier lui disputait encore la suprématie dans un coin de la Belgique.

Une autre École nationale fut sur le point de se former au bord de l'Escaut. Avant l'année 1434, Anvers possédait une confrérie, dite de *Saint-Luc*, où les peintres, sculpteurs, verriers et enlumineurs se trouvaient unis aux fondeurs de caractères, imprimeurs, libraires, relieurs, fabricants de coffres *sur lesquels on traçait des peintures*, aux potiers de terre et à une foule d'autres manœuvres. Dans les dernières années du quinzième siècle ou dans les premières du seizième, Quinten Matsys, né à Louvain, et forgeron de son métier, quitta le lieu de son enfance pour la ville opulente où venait alors se concentrer le négoce des Pays-Bas : l'amour le rendit peintre, le père de celle qu'il aimait ne voulant point qu'elle portât le nom d'un batteur d'enclume. Il montra bientôt le talent le plus original qui eût brillé sur le sol de la Flandre, depuis les Van-Eyck ; mais il ne semble pas avoir été compris. Selon toute apparence, les confrères de Saint-Luc ne l'admirent point parmi eux, car la liste de leurs doyens et présidents ne le mentionne pas. Il mourut en 1529, sans avoir pu fonder une école.

Les artistes de Belgique et de Hollande s'éloignaient alors des voies nationales et prenaient les Italiens pour modèles. Rien ne put arrêter, ni même ralentir ce mouvement de défection. Lucas de Leyde fut encore celui qui garda le plus fidèlement les caractères de l'art septentrional. Jean Gosart, dit de Maubeuge, parce qu'il avait vu le jour dans cette ville, Bernard van Orley, Michel Coxie, Jean Schoreel, Martin van Veen, surnommé Heemskerke, du lieu de sa naissance, obéirent à la mode qui entraînait les esprits. Lambert Lombard essaya de formuler la doctrine classique de l'imitation. Il entretint avec Vasari une correspondance, imprimée tout récemment par Gaye, dans son *Carteggio*. François de Vriend, appelé d'ordinaire Frans Floris, marcha docilement sur ses traces et forma de nombreux élèves, parmi lesquels Martin de Vos occupe le premier rang. Avec l'imitation de l'Italie coïncida une autre métamorphose, qui devait exercer une vive influence sur le développement ultérieur de l'art. La division du travail fut appliquée à la peinture, et les genres se séparèrent. Patenier, Henri à la Houppe, Molenaer, Jean Bol, Kornelis Ketel, les frères Valkenborgh, Mathieu et Paul Bril cultivèrent spécialement le paysage et lui donnèrent une existence indépendante : jusqu'alors on ne l'avait traité que comme un accessoire. Pierre Breughel, Aertsen, Beukelaer, Joachim Uytenwael et Louis Toeput frayèrent la route où allaient bientôt marcher les Jean Steen, les Teniers et les Van Ostade. Jean Fredeman se montra le digne précurseur des Steenwyck et des Neefs. Cornélis Vroom sut le premier peindre une marine ; Jean Snellinck, une bataille. Louis van den Bosch et Jacques de Gheyn se rendirent célèbres en imitant la grâce et la beauté des fleurs ; Pourbus le vieux et Hoefnaghel, en copiant les formes des animaux. Guillaume Key, Antoine Moro, les deux Pourbus retracèrent isolément les individus, au lieu de placer leur image dans le coin d'un tableau ou sur les volets d'un triptyque, selon l'ancienne coutume ; enfin, Otho Venius mit en usage et fit apprécier toutes les ressources du clair-obscur. Ainsi se préparait l'avénement de Rubens.

ESPAGNE.

Pour commencer l'histoire de la Peinture espagnole avec les premières tentatives, il faudrait remonter jusqu'au xe siècle et même encore plus haut. Ces essais consistent en miniatures exécutées sur les manuscrits. Comme partout ailleurs, on y voit dominer le style byzantin, puis le style gothique. L'Alhambra contient de remarquables peintures où règne la seconde manière. Elles sont dues, selon toute vraisemblance, à des Espagnols, car la loi religieuse des Maures leur défendait l'exercice des arts plastiques. Ces fresques décorent les voûtes de certaines salles : une d'elles, représentant une chasse, fait le tour du dôme qui couronne une grande pièce ; des chevaliers chrétiens y sont mêlés à des princes arabes. Une seconde chambre offre aux spectateurs un divan assemblé ; une troisième, des combats entre les Espagnols et les Infidèles. Les ca-

ractères du dessin et l'aspect de la couleur annoncent que ces images furent peintes dans les premières années du xve siècle.

Bientôt après, le génie espagnol donna des signes de ce qu'il devait être un jour. Ce fut l'art flamand qui le réveilla. En 1429, Jean Van Eyck, le créateur de la Peinture néerlandaise, avait séjourné à Lisbonne et parcouru les divers royaumes de la Péninsule. En 1445, un certain Rogel, que l'on croit être Rogier van der Weyden, travailla dans la Chartreuse de Miraflores, près de Burgos. Cinquante ans plus tard, Juan Flamenco orna de ses peintures le même édifice. On prétend reconnaître en lui Hemling, le poétique légendaire de sainte Ursule. L'influence de ces artistes fut considérable, mais on l'a peut être exagérée, faute de connaître les productions les plus anciennes des coloristes nationaux. Les hommes qui étudient les images des xve et xvie siècles, y observent tous des caractères particuliers, des tendances originales. Schepeler, historien allemand, les décrit de la sorte : « Le coloris n'a pas autant d'éclat que celui des vieux peintres germaniques, mais il est plus doux. On croirait qu'un voile flotte sur l'image, et l'exécution en acquiert une grande largeur. C'est ce que dans le pays on nommait alors, et l'on a continué de nommer l'*air ambiant*. Plus tard, la manière des Vénitiens fut celle que préféra l'Espagne ; leur ample dessin et leur couleur vigoureuse s'accordaient avec les propensions innées de l'art national. Ajoutez à ces mérites une grande hardiesse de pinceau, une imagination ardente, et vous aurez les traits distinctifs de l'école espagnole. » En imitant les Néerlandais, elle modifia leur coloris : elle ne put adopter, par exemple, ces teintes roses que l'on ne trouve point dans les carnations de la Péninsule. Les costumes se rapprochent, d'ailleurs, du goût oriental. Les types dénotent aussi en quels lieux les peintres avaient vu le jour.

L'influence italienne commença, dès le xve siècle, à lutter contre l'influence belge. Antonio del Rincon, né à Guadalaxara en 1446, alla étudier dans la Toscane et dans les États-Romains. Il s'appropria la manière d'Andrea dal Castagno et de Dominique Ghirlandajo. Ferdinand et Isabelle le nommèrent peintre de la cour et chevalier de Saint-Jacques. Pierre Berruguete prit pour modèle le style de Pérugin. En 1483, le chapitre de Tolède le chargea d'orner le maître-autel de la cathédrale, simultanément avec Antonio del Rincon. Celui-ci ayant abandonné l'ouvrage en 1488, son compagnon de travail s'engagea à le terminer seul. Les fragments qui subsistent encore sont admirables : on y retrouve la grâce un peu roide et le sentiment délicat du maître de Raphaël. Seize autres peintres furent employés dans le même monument. Juan d'Espagna, étant allé en Italie pour se perfectionner, ne quitta plus la patrie de Giotto. Sa résidence habituelle fut Spolète, où l'on conserve un grand nombre de ses ouvrages, exécutés de 1500 à 1520. L'histoire a maintenu la sentence de bannissement qu'il avait prononcée contre lui-même.

De tous les maîtres italiens, Léonard de Vinci paraît avoir exercé l'influence la plus vive sur les imaginations espagnoles. Deux artistes du premier ordre furent ses élèves. Francisco Neapoli et Aablo Aregio. Ils ont peint ensemble, durant l'année 1506, le grand autel de la cathédrale de Valence. On y voit représentés six traits de l'histoire de la Vierge ; le plus frappant est la mort de Marie : les apôtres, qui environnent son lit de douleur, rappellent ceux de la fameuse Cène, tant de fois gravée. On admire aussi dans les autres la correction du dessin, la noblesse des formes, la douceur de l'expression, enfin toutes les qualités de Léonard. Cet ouvrage fut payé 3,000 ducats d'or. Une foule de tableaux, à Valence et à Murcie, reproduisent avec une égale fidélité le style du peintre italien. Un troisième artiste, non moins célèbre, que l'on doit ranger dans la même école, est Hernan ou Fernando Yagnez. Suivant Palomino Velasco, il aurait étudié sous Raphaël, mais on le croit plutôt disciple ou imitateur de Léonard. Dès l'année 1531, il jouissait en Espagne d'une brillante réputation : ses ouvrages principaux ornent la cathédrale et deux églises de Cuença.

Mais, pendant qu'un si grand nombre d'artistes cherchaient la lumière et l'inspiration du côté de l'Italie, d'autres restaient fidèles aux traditions gothiques et à la manière brugeoise. Ce style ayant été méprisé par la suite, on n'a pas conservé leurs noms avec le même soin. D'heureux hasards ou des circonstances particulières nous en ont transmis seulement un petit nombre. Ainsi, près de l'autel de Saint-Antoine, dans la cathédrale de Cordoue, on en remarque un autre, plus petit, d'architecture gothique ; le panneau qui le surmonte représente l'Annonciation ; il est d'un mérite peu ordinaire pour l'époque où il fut exécuté, car il unit un beau dessin à une couleur fine et harmonieuse. L'auteur, Pierre de Cordoue, a eu l'idée d'y écrire son nom en lettres d'or, avec la date de 1500 : nul ne saurait qu'il a existé, sans cette précaution insolite.

On voit de lui, au Musée espagnol du Louvre, deux tableaux, qui se distinguent par une ingénuité toute primitive. Dans la *Mort de saint Jérôme*, l'expression des figures est réduite à ses éléments indispensables. Les moines qui environnent l'agonisant pleurent sa perte, mais ils la pleurent comme un enfant regrette ses jouets : leur affliction manque de dignité, de profondeur. L'artiste ne s'est préoccupé que d'une seule chose : il a voulu peindre le chagrin en général et sans le spécifier. Les tybes des visages inspirent la même remarque : Pedro a dessiné des têtes d'hommes, non des têtes idéales de cénobites. Et tandis qu'il oubliait certaines conditions avec une légèreté enfantine, il comprenait singulièrement les autres. Le moine qui lit la prière des morts fait sourire le spectateur, il porte des lunettes et a l'air de s'en servir ; mais comme elles sont placées, elles ne peuvent lui être d'aucun usage : le religieux étant vu de profil, elles devraient se présenter de côté ; l'artiste, au contraire, les a tournées de telle sorte, que l'on aperçoit de face un des deux verres.

Le second ouvrage de Pedro, qui nous montre saint

Pierre devant le Christ à la colonne, renferme une autre naïveté. Les deux personnages se trouvent dans un somptueux édifice, et néanmoins le dessinateur voulait laisser voir le coq fameux qui chanta l'heure du repentir. Il lui aurait été facile de ménager une échappée de vue, au fond de laquelle se serait pavané le belliqueux animal; mais il n'a point poussé la réflexion jusque-là. Ayant mis tout simplement un perchoir à l'angle de la pièce, il posa dessus un énorme coq.

Quoique resté fidèle aux traditions et au goût du xve siècle. Louis Moralès a encore de nos jours une brillante réputation. Il fut surnommé *le divin*, soit parce qu'il ne peignit que des sujets sacrés, soit à cause de son admirable talent. On possède de lui un grand nombre d'ouvrages. Il naquit à Badajoz, dans l'Estramadure, au commencement du xvie siècle, et y mourut en 1586, selon les uns; en 1590, selon les autres. Un style sévère le distingue : il trace durement ses contours et ne se préoccupe guère de l'harmonie des lignes C'était un homme patient, qui travaillait avec le plus grand soin. Ses barbes et ses chevelures sont des prodiges de finesse. Elles étonnent, lorsqu'on les regarde à la loupe, et n'en produisent pas moins un bon effet, vues à distance. Il savait parfaitement dégrader et fondre ses teintes, mais il excelle surtout dans l'expression de la douleur. Il était très-riche pendant sa jeunesse, époque où l'on aimait encore le vieux style. Philippe II l'ayant mandé pour travailler à la décoration de l Escurial, l'artiste déploya un tel luxe, que le monarque offensé le renvoya chez lui. Mais le goût du public changea : la manière italienne avait tous les jours des admirateurs plus nombreux. Une profonde misère remplaça le faste insensé de Moralès. En 1581, le roi, passant par Badajoz, le trouva dans une situation déplorable: « Tu es bien vieux, Moralès, » lui dit-il. — « Oui, Sire. reprit l'artiste, et bien pauvre. » Le prince lui fit une pension de 300 ducats.

Il est bizarre qu'un peintre si habile se soit obstiné pendant tout le cours du xvie siècle à garder la manière du xve. Son travail minutieux a les caractères d'un art qui débute. Un des premiers désirs qui tourmentent l'artiste est l'envie de rendre exactement la nature. Il copie donc les moindres circonstances, les traits les plus légers que lui offrent les objets extérieurs; il compte les cheveux et les rides, suit les méandres des veines, et reproduit le pâle duvet qui flotte sur les joues de l'adolescence. Mais pendant qu'il examine les finesses du détail, il oublie l'ensemble : il croit imiter le monde et ne retrace que des individus. Le sens général des choses lui échappe, aussi bien que leurs harmonies intimes. Il est naturel, si l'on veut: il ne saurait être vrai. Qu'on regarde un tableau de Moralès à une petite distance. on a retrouvé l'aspect de la vie; qu'on s'éloigne ensuite et que l'on compare ses ouvrages aux toiles de Murillo: ils ont une roideur, une phisionomie singulière, une anatomie chargée, qui éveillent l'idée de la mort. Le relief, la couleur, les attitudes, l'harmonieux ensemble des secondes nous mettent, pour ainsi dire, en face de la réalité, mais d'une réalité que baigne une poétique lumière. Le plus vrai des deux peintres est celui qui a observé de moins près la nature.

Le maître que les partisans de la vieille école imitèrent le plus, pendant le xvie siècle, fut Albert Dürer. Les écrivains espagnols semblent même avoir exagéré son action. Les œuvres de Jérôme Bosch eurent aussi, par delà les Pyrénées, un succès prodigieux. Une perpétuelle vulgarité alourdit les tableaux espagnols, où domine l'influence du génie septentrional

Pendant qu'un certain nombre d'artistes s'opiniâtraient à marcher dans les anciennes voies. la réforme poursuivait ses conquêtes, et les admirateurs de l'Italie, leur propagande. A la tête de ceux-ci, on remarque Alphonse Berruguete, peintre, sculpteur et architecte, né vers 1480 à Paredes de Nava. Ayant perdu son père, qui lui avait appris les éléments de son art, il s'embarqua pour l'Italie. Michel-Ange devint son maître · il s'appropria la manière du grand homme et l'aida dans ses travaux. Quand il fut revenu en Espagne, Charles-Quint lui témoigna une faveur éclatante. Il le nomma peintre et sculpteur officiel de la cour. Les grands personnages, les couvents. les chapitres des églises se disputèrent ses œuvres. Les plus importantes furent exécutées pour la cathédrale de Tolède. Comme il était très-laborieux, Berruguete acquit de grandes richesses, qui, en 1559. lui permirent d'acheter la seigneurie de Ventosa, près de Valladolid. La noblesse de l'expression, la vigueur du dessin et la science anatomique distinguent sa manière : il indique toujours soigneusement le nu sous les plis des étoffes. Quoique ses productions soient en général très-fines, leur nombre permet de croire qu'il y travaillait peu de temps; presque toutes les villes espagnoles témoignent de sa fécondité. Il mourut dans la ville d'Alcala. en 1561. Philippe II le fit ensevelir avec une pompe extraordinaire.

Pedro Campana, autre artiste fort habile, occupe une place distinguée dans l'histoire de la Peinture espagnole, quoiqu'il fût né à Bruxelles. Il relève aussi de Michel-Ange, et l'on suppose qu'il fréquenta son école. Son chef-d'œuvre est une descente de croix, qui orne la cathédrale de Séville. Murillo avait coutume de l'aller voir tous les jours et de la contempler longtemps. Il resta une fois plus tard que d'ordinaire, et le sacristain, qui voulait fermer les portes, lui frappa sur l'épaule, en lui demandant pourquoi il ne s'en allait point: « J'attends, lui répondit le grand homme, que ces pieux personnages aient achevé de descendre le Christ. » L'expression, la couleur, la simplicité de la composition et la symétrie presque architectonique rapprochent cet ouvrage des tableaux d'Albert Dürer; mais le dessin du nu, et la vérité, l'énergie des mouvements font penser à la chapelle Sixtine. Né en 1503, Campana mourut en 1580. Séville fut sa résidence habituelle. Un de ses compatriotes, François Frutet, y exerça près de lui ses remarquables talents.

Louis de Vargas a une importance plus grande encore. Il alla en Italie prendre les leçons de Perin del Vaga, qui le conduisit par la main jusqu'au pied du trône où siége Raphaël. Le jeune Espagnol s'assimila d'une manière éton-

nante la grâce et la pureté de ce maître fameux. Les églises de Séville possèdent une foule d'ouvrages qui l'honorent, mais les principaux se trouvent à la cathédrale. Le plus connu est le célèbre *Quadro della Gamba* : il représente Adam et Ève, les patriarches et des groupes d'enfants prosternés devant Marie, qui flotte au milieu d'une gloire. Une jambe du père des hommes a tellement l'air d'être en saillie, qu'elle émerveille les curieux et a donné au tableau le nom qu'il porte. Louis de Vargas peignait effectivement les raccourcis avec une grande supériorité. On lui reproche de n'avoir pas bien éclairé ses toiles, où l'on admire l'élégance des draperies, la noblesse des types et la vivacité de l'expression. Il mourut en 1568, à l'âge de 66 ans. On distingue parmi ses élèves Pedro de Villegas Marmolejo et le Romain Matteo Perez de Alesio.

Le chef de l'école de Valence florissait à la même époque. Vincente Joanes, que l'on nomme souvent mal à propos Juan de Joanes, conserve dans sa manière quelques rapports avec l'ancienne école ; il en a les lignes timides, la couleur intense et la pieuse expression. Il communiait pour se préparer au travail et cherchait l'inspiration sous les voûtes des églises. Quoiqu'il eût visité l'Italie, où se répandait le goût des sujets profanes, il ne voulut jamais traiter que de pieux épisodes. Un grand nombre d'élèves fréquentèrent son atelier. A mesure qu'il avançait en âge, il prenait de plus en plus les qualités modernes. Il finit par peindre très-savamment; on admirait la vigueur et la pureté de son dessin, la hardiesse de ses raccourcis, les nobles expressions de ses têtes et sa large manière de draper. Sa couleur est entièrement semblable à celle de l'école romaine. Les six tableaux du palais de Madrid, qui exposent toute l'histoire de saint Étienne, passent pour ses chefs-d'œuvre. Palomino, dans un accès de patriotisme, le déclare l'égal de Raphaël. C'est aller un peu trop loin. Joanes était venu au monde en 1523, à Fuente de La Higuera. Il ornait l'église métropolitaine de Bocairente, lorsqu'une maladie le força d'abandonner son travail; il mourut le 21 décembre 1579.

Dans le courant du XVIe siècle, on vit les études sur les maîtres italiens changer de direction. Après s'être initiés aux secrets de la forme, aux grâces et à la majesté de l'idéal, sous les princes des écoles romaine et florentine, les Espagnols ambitionnèrent le coloris des Vénitiens. Ils ne tardèrent pas à obtenir des succès d'une nouvelle espèce. Parmi les artistes qui suivirent cette route, on distingue Alonzo Sanchez Coello, né dans le royaume de Valence et peintre de Philippe II, mais surtout Juan Fernandez Navarrete, *el Mudo* ou le Muet, également peintre de Philippe.

Sanchez était né au commencement du XVIe siècle, à Benifayro; en 1541, il habitait Madrid. Il s'y lia d'amitié avec Antoine Moro, qu'il remplaça plus tard dans les bonnes grâces du roi d'Espagne, lorsque la peur de l'inquisition eut fait fuir le peintre belge. Le monarque lui témoigna une faveur toute particulière : « Le prince, dit Pacheco, donna à Sanchez une des maisons jointes au palais et en garda la clef. Par un chemin secret et dans le plus grand négligé il entrait souvent chez l'artiste, surtout quand il le croyait à table. Coello se levait alors pour lui faire honneur, mais le terrible monarque le forçait de se rasseoir et allait seul examiner les tableaux qui se trouvaient sur le chevalet. Souvent aussi, Philippe II arrivait pendant que le peintre était à l'ouvrage : il s'appuyait au dos de sa chaise pour regarder son travail, et le priait de continuer » Lorsque le prince était en voyage, il lui écrivait souvent et mettait sur l'adresse ; *Al muy amado hijo Alonzo Sanchez Coello* (à mon fils bien aimé Alonzo Sanchez Coello). Tous les courtisans imitaient les façons du monarque, de sorte que les plus illustres personnages visitaient sans cesse le grand homme. Son genre principal était le portrait; il nous a conservé les images de presque tous les contemporains célèbres. Ses meilleurs tableaux d'histoire furent exécutés pour Notre-Dame-de-l'Espinar, à Madrid, et pour le sombre palais de l'Escurial. Il mourut fort vieux, en 1590.

Fernandez Navarrete fut son digne concurrent. Il n'était ni sourd ni muet de naissance, comme l'affirme le P. Siguenza. Une maladie très-grave lui fit perdre le sens de l'ouïe à l'âge de trois ans, ainsi qu'on le voit dans un manuscrit fort curieux cité par Quilliet; n'entendant plus rien, il oublia le peu de paroles qu'il avait apprises et garda jusqu'à la fin de sa vie un perpétuel silence. Cette infirmité ne l'empêcha pas de devenir un des plus grands artistes de son pays. De précoces indices révélèrent son talent. Il s'embarqua pour l'Italie, où Naples, Rome, Florence, Milan et Venise le charmèrent tour à tour. La manière du Titien lui causa une si vive impression, qu'il entra dans l'atelier de ce peintre fameux; il s'appropria toutes les ressources de l'habile coloriste et fut surnommé lui-même le Titien espagnol. Philippe II, voulant employer son pinceau à orner l'Escurial, le rappela dans sa patrie et, le 6 mars 1568, le nomma un de ses peintres officiels. Étant très-laborieux, il exécuta une foule d'ouvrages pour le monarque, pour des seigneurs, pour les églises et les couvents. Il orna de huit tableaux, demeurés fameux, la sacristie du collége de la nativité; un incendie en a malheureusement dévoré trois, mais les cinq qui existent encore sont des chefs-d'œuvre. Outre sa science des effets pittoresques, il avait des connaissances profondes dans la mythologie et l'histoire sacrée. Un de ses meilleurs morceaux décore la galerie du maréchal Soult; il représente Abraham visité par trois anges. Philippe II l'avait payé cinq cents ducats d'or. Les principaux mérites sont la beauté du coloris et la profondeur de la composition. Il était né à Logrono, vers 1526, et mourut le 28 mars 1579, à Tolède, chez son ami Nicolas de Vergara le jeune.

Mentionnons encore Pantoja de La Cruz, élève de Coello. Il excella dans le portrait. Ses ouvrages offrent aussi les caractères de l'école vénitienne. Il rendait les détails les plus minutieux avec une rare exactitude, sans devenir lourd et sans négliger l'ensemble. Presque tous les personnages qui brillaient à la cour de Philippe II et de Phi-

lippe III, voulurent être peints par lui. Dans une *Adoration des bergers*, il représenta toute la famille du premier monarque, sous les traits des pasteurs. Il dessinait avec une grande fermeté, coloriait avec un soin extrême. Ses figures sont pleines de noblesse, et ses attitudes, de simplicité. Il mourut à Madrid en 1610, âgé de cinquante-neuf ans.

Le XVIIe siècle vit l'art espagnol atteindre son plus haut degré de splendeur : à l'influence italienne se joignit alors l'imitation de Rubens et de Van-Dyck ; mais. contraints de nous arrêter au seuil des temps modernes, nous ne pouvons décrire le sort ultérieur de cette brillante école.

FRANCE.

Si toute origine est obscure, on peut dire qu'en France une double nuit environne l'histoire primitive des beaux-arts. La nation ayant longtemps renié ses souvenirs, considéré avec une fausse honte l'époque de sa jeunesse, fait des efforts pour altérer ses tendances et paraître successivement grecque, romaine, italienne, espagnole, on n'a pas cherché à recueillir les vieilles traditions, les détails consignés dans les archives publiques ou particulières, ni à sauver de l'oubli les renseignements contemporains. La Peinture proprement dite, que nous regardons comme le moins populaire. le moins naturel des arts dans notre pays, où l'on aime surtout la Peinture décorative, a souffert plus que les autres de ce dédain superbe, mis à la mode par les classes aristocratiques. Nous allons donc marcher avec précaution, avec peine, sur ce terrain enveloppé de ténèbres. Des explorateurs courageux ont dernièrement essayé d'y introduire quelque lumière : ils ont obtenu de louables résultats ; mais cette difficile entreprise exercera bien des années encore leur patience et leur sagacité.

Les premiers essais de l'art du coloris, sur le sol actuel de la France, eurent probablement lieu à l'époque de Théodose, sous le règne d'Arcadius et d'Honorius, ses deux fils (378-424). Ce fut alors qu'on prit l'habitude d'orner entièrement l'intérieur des églises ou de peintures ou de mosaïques. Les Pères voulaient que ces images fussent le livre des ignorants, leur fissent connaître l'histoire de la Bible et celle de Jésus, les miracles opérés en faveur de l'ancienne loi et les prodiges de la nouvelle, les paraboles qui exposent les devoirs de l'homme sur la terre et ses destinées dans un autre monde. Les verres *teints*. répandant un jour mystérieux sous les voûtes sacrées, aidaient à oublier les misères de la vie actuelle pour les promesses de la vie future. Le premier renseignement positif nous est donné par Grégoire de Tours et se rapporte à la fin du Ve siècle. L'ancienne femme de Namatius, évêque de Clermont, ayant bâti hors de la ville l'église de Saint-Étienne, voulut l'orner de peintures : « Elle tenait un livre dans son giron et lisait l'histoire des temps passés, indiquant aux peintres ce qu'ils devaient représenter sur les murailles. Un jour qu'elle était occupée de la sorte dans la basilique, un pauvre vint pour prier, et. la voyant vêtue d'une robe noire et déjà avancée en âge, il la prit pour une mendiante, déposa un morceau de pain sur ses genoux, et s'éloigna. Celle-ci, ne dédaignant pas le don du pauvre qui n'avait pas reconnu son rang, accepta et remercia, et, gardant ce pain, elle le plaça devant elle sur sa table, et s'en servit chaque jour pour la bénédiction de ses repas jusqu'à ce qu'il n'en restât plus. » L'église Notre-Dame de Toulouse, bâtie au commencement du VIIe siècle, fut surnommée *la Daurade*, parce qu'on avait décoré le sanctuaire d'une vaste mosaïque, partant du sol et atteignant la voûte. Ruricius Ier, évêque de Limoges, et une noble dame du voisinage, *la magnifique* Ceraunia, comme il l'appelle lui-même entrenaient des peintres qui vivifiaient de leurs conceptions les murailles des temples : une rivalité généreuse stimulait ces deux protecteurs. Mabillon nous apprend que Childebert Ier, ayant fait construire l'église Saint-Germain-des-Prés, qui avait alors pour patron saint Vincent, orna le sol d'une mosaïque, les plafonds de dorures, les parois latérales de sujets historiés que les contemporains admirèrent (*elegantibus picturis*). Cette brillante décoration fit surnommer la basilique *Saint-Germain-le-Doré*. Gondebaud, fils de Clotaire Ier, que son père reniait, que sa mère avait cependant fait élever avec soin, était non-seulement versé dans les belles-lettres, mais cultivait la Peinture. Contraint de fuir la Gaule, de chercher un asile en Italie auprès de Narsès, puis à Constantinople, il eut l'occasion de perfectionner son talent au milieu des artistes grecs et latins. Lorsque plus tard on essaya de le proclamer roi de la Gaule méridionale et que la tentative eut échoué, ses partisans lui reprochèrent eux-mêmes ses anciennes occupations : « Es-tu ce peintre, lui disaient-ils, qui, sous le roi Clotaire, barbouillait dans les oratoires, les murs et les voûtes ? » Grégoire de Tours employa aussi le pinceau à historier l'église de Saint-Martin et celle de Saint-Perpetuus. A Toulouse, à Clermont, à Tours, à Rouen, à Saintes, à Bordeaux, dans la plupart des grandes villes, les Francs étaient fiers de posséder des architectes et des peintres de leur propre nation : « Ce ne sont point des artistes venus de l'Italie, s'écriaient-ils, ce sont des barbares qui ont exécuté ces ouvrages. » Fortunat et l'historien de nos temps primitifs mentionnent beaucoup d'églises bâties par des évêques français, leurs contemporains, « qui étaient ornées, dit Émeric David, de peintures, de bas-reliefs, de sculptures en bois et d'ouvrages en marqueterie. »

Au commencement du VIIe siècle, l'amour naturel de Dagobert pour le luxe fit servir la puissance royale à encourager les beaux-arts. Aidé de l'orfévre saint Éloi, devenu son ministre, il occupa des artistes de tous genres, à construire, à orner la basilique de Saint-Denis; mais il y déploya une sorte de faste qui devait par la suite remplacer les vivantes décorations de la Peinture. Il couvrit les murailles et même les colonnes de riches étoffes entremêlées d'or et de pierreries. Les provinces ne changèrent pas leurs habitudes : à Autun, Siagrius ; à Nevers, saint Colomban ; à

Auxerre, Didier et Pallade employèrent les ressources du coloris pour charmer l'imagination des fidèles. Les sujets affectionnés alors étaient les allégories, des épisodes de l'Apocalypse ou des groupes d'animaux. Les bas-reliefs, les chapiteaux historiés des églises romanes nous ont conservé des représentations analogues.

Nous avons parlé déjà de l'heureuse influence qu'exerça Charlemagne. Il fit approuver, au concile de Francfort, l'emploi des images, autorisé antérieurement par le concile de Nicée. L'ancienne coutume de peindre les églises *sur toute leur surface intérieure* n'avait pas été abandonnée en France ni en Italie. Une loi spéciale rendit cet usage obligatoire. Les envoyés royaux reçurent l'ordre d'inspecter dans les églises non-seulement l'état des murailles, des pavés, de l'architecture, mais encore celui des compositions pittoresques. Des taxes particulières furent décrétées pour l'entretien de ces derniers ouvrages. C'étaient les prêtres qui devaient en payer les frais. Pendant les longues guerres de Charlemagne, les oratoires que l'on construisait au milieu des camps offraient sur toutes leurs parois des scènes et des personnages fictifs. Une basilique paraissait inachevée tant que les artistes n'en avaient point couvert les murailles de leurs pieuses inventions. L'empereur ne voulait pas seulement instruire le peuple et orner l'édifice : il désirait encore étonner et séduire, par cette pompe religieuse, l'esprit rebelle des Saxons, qui aimaient le faste, comme tous les barbares. Aix-la-Chapelle étala, sous ses brumes du nord, les magnificences du christianisme victorieux, employant, pour propager ses doctrines, le glaive de Charlemagne, l'éloquence des prédicateurs et le génie des artistes.

L'exemple d'un grand homme, la nécessité de lui obéir, communiquèrent aux prélats le zèle qui l'animait. « Réparez votre église, hâtez-vous, écrivait l'un d'eux à Frottaire, évêque de Toul ; vous connaissez les ordres et la fermeté de l'empereur. » Les cathédrales d'Avignon, de Sisteron, de Digne, d'Embrun, celle de Vence appelée *Sainte-Marie-la-Daurade*, à cause de ses splendides mosaïques, sortirent de terre comme par enchantement. On ne saurait douter qu'elles fussent couvertes d'images peut-être grossières, mais offrant ou la noblesse du vieux style byzatin, ou la simplicité ingénue des époques primitives. Ebbon fit commencer la basilique de Reims, que son successeur, Hincmar, termina et décora de peintures, de tapisseries, de vitraux, d'un pavé en mosaïque. Angilbert, abbé de Saint-Riquier, ne déploya pas un moindre luxe dans l'église nouvelle de son monastère. Anségise montra une ardeur plus grande encore : à Fontenelle, Luxeuil et Saint-Germain-de-Flaix, abbayes dont il avait la direction, il couvrit entièrement de scènes et de personnages coloriés les murs, les plafonds des vastes chapelles, des réfectoires et même des dortoirs. Le nom du peintre qui exécuta ces travaux, et qu'ils rendirent célèbre, est parvenu jusqu'à nous : c'était un chanoine de Cambrai, appelé Madalulphe. Tant démulation semblait annoncer le début d'une glorieuse époque, où un nouvel idéal étonnerait et charmerait les nations : le goût des beaux-arts se répandait dans toute l'Europe. Charlemagne avait personnellement invité Offa, roi d'Angleterre, à protéger la Peinture. Mais cette lumière soudaine, qui éclairait le monde, émanait d'un génie supérieur, comme celle qu'on voit sortir de Jésus dans les tableaux de la Nativité ou dans ceux des Pèlerins d'Emmaüs. Quand le grand homme eut quitté la scène, les ténèbres jalouses l'envahirent, et l'obscurité sembla plus profonde que jamais.

Charles-le-Chauve essaya pourtant de continuer l'œuvre paternelle, mais ses épaules débiles fléchissaient sous le poids qu'avait aisément porté le César germanique. Il renouvela les décrets du grand empereur qui ordonnaient de veiller à l'entretien des églises et au bon état de leur décoration. Angelme, évêque d'Auxerre, multiplia les tapisseries dans les monuments religieux de son diocèse, et les tapisseries ne sont autre chose que des peintures brodées. Héribald, qui lui succéda, fit couvrir d'images au pinceau les murs, les plafonds de la cathédrale et de l'église Sainte-Marie, pendant qu'il essayait de communiquer à ses chanoines le goût de la littérature et de ses nobles jouissances. Malgré ces efforts individuels, le mouvement imprimé par Charlemagne se ralentissait dans tout l'empire : le sang, pour ainsi dire, circulait avec une peine plus grande à travers ce corps spacieux. Le conquérant lui-même avait introduit une mode, qui selon la remarque très-juste d'Emeric David, contribua au dépérissement de la Peinture. Les hommes, les chevaux, furent couverts, sous son règne, d'armures défensives : les lignes roides, les surfaces monotones, les couleurs invariables du métal prirent la place des formes et des nuances toujours diverses de la nature. Les artistes se préoccupèrent bien moins de la justesse des proportions, de la grâce des mouvements, de la souplesse des contours.

Une autre innovation aurait pu compenser, jusqu'à un certain point, la mauvaise influence de ce costume guerrier. Emeric David prétend que, vers le milieu du IXe siècle, des peintres français furent les premiers qui osèrent rompre avec l'ancienne coutume de représenter symboliquement le Créateur. Et, pour preuve, il cite une Bible latine, donnée à Charles-le-Chauve par les chanoines de l'église Saint-Martin de Tours en 850. Cette Bible, conservée dans notre grand dépôt de l'hôtel Mazarin, offre quatre images de Dieu sous des formes humaines. Elle est loin toutefois d'avoir l'importance que lui attribue Emeric David, et ne signale nullement une nouvelle phase de l'art. Le savant écrivain n'a pas fait entre les personnes de la Trinité une distinction qui est pourtant nécessaire. Pendant les premiers siècles du christianisme, Dieu le père ne fut réellement figuré que par un emblème, une main sortant d'un nuage et lançant des rayons ; comme le Saint-Esprit, par la colombe mystique. Mais, depuis les temps les plus anciens, le Christ a revêtu, dans les tableaux ainsi que dans l'Évangile, notre forme périssable, et jamais on n'a interrompu cet usage.

Les fresques grossières des catacombes, les miniatures des manuscrits, les chapiteaux des églises romanes, les voussures et les vitraux gothiques le démontrent péremptoire-

ment. Que l'imagination des artistes donnât un corps humain à une autre des personnes divines, cela ne pouvait avoir de grands résultats ni modifier la marche de la Peinture.

Le xe siècle plongea l'Europe dans des ténèbres inattendues, comme ces épais brouillards qui cachent le soleil et forcent d'allumer les flambeaux en plein jour. La civilisation se réfugia sous les voûtes des églises et parmi les tranquilles habitants des monastères. Plusieurs prélats bourguignons firent de nobles efforts pour la protéger contre la barbarie menaçante. Un évêque d'Auxerre, Gauderic, embellit de pieuses scènes les plafonds de l'église Saint-Eugénie. Son successeur, nommé Gui, décora de bas-reliefs en argent l'autel de la cathédrale, et, voulant frapper les âmes vicieuses, ordonna de peindre sur les murailles les châtiments tragiques de l'enfer et le bonheur sans mélange du paradis. Saint Hugon, prieur de l'abbaye d'Autun, « place dans son église des colonnes de marbre et des mosaïques. » Swelphe, à Reims, orne de saints personnages les voûtes de son palais épiscopal. Gérard, évêque de Toul, suit cet exemple et couvre sa cathédrale d'épisodes religieux. Amalbert, supérieur de Saint-Florent de Saumur, reconstruit en bois son monastère et déguise la pauvreté des matériaux par le luxe de la décoration pittoresque. Robert, son successeur, achève d'historier les cloîtres, ces cloîtres solitaires où les cœurs fatigués des orages du monde retrouvaient le calme et le silence. Fulques, abbé de Lobbes, fait planer dans le dôme de son église, au-dessus de la multitude en prière, les mystérieuses images de la Trinité, des saints et des prophètes.

Suivant le témoignage d'Agobard, l'ancien et le nouveau Testament, les douleurs de Jésus, les sombres visions de l'Apocalypse fournissaient, comme on aurait pu le deviner, les sujets principaux que traitaient les peintres et les statuaires; mais les coloristes représentaient aussi des combats, des paysages, des chasses, des pêches, des marines, des animaux fabuleux, et dessinaient de fantastiques compositions où se mêlaient toutes les formes de la nature; on les a désignées plus tard sous le nom d'arabesques. Les personnages sont ordinairement très-courts, avec de gros membres et de grosses têtes : on croirait voir des nains charnus. La ligne courbe y domine à l'excès comme dans tous les arts en décadence. Nul indice d'articulations, nulle vérité dans les profils.

Le xie siècle fut le début d'une nouvelle période et le commencement d'une nouvelle jeunesse. L'Europe semble sortir d'une mort passagère. La Peinture seule ne profita point d'abord de cette rénovation générale. Le décret de Charlemagne était tombé en désuétude. Au lieu d'historier les parois des édifices, on les couvrit de tentures et de tapisseries, quand l'évêque, le bénéficiaire ou le prieur aimait le luxe; quand d'austères pensées le préoccupaient seules, il laissait les murailles sans ornement, et leur expressive nudité portait à la mélancolie, faisait rentrer en eux-mêmes les fidèles que l'éclat des couleurs et le talent des artistes auraient pu distraire. L'ancien usage ne fut pas complétément abandonné toutefois. En 1025, le synode d'Arras proclama derechef que les images tracées dans les monuments pieux étaient *le livre des illettrés*. Conformément à cette déclaration, Geoffroy, évêque d'Auxerre, décora son église de peintures et adoucit, à l'aide de vitraux, la lumière qu'y répandaient les fenêtres. « Il fonda même des prébendes, nous dit Emeric David, pour un orfévre, un peintre et un vitrier, qu'il attacha au service de la cathédrale. » Humbaud, son second successeur, y fit exécuter de nouvelles fresques. Un abbé de Saint-Venne, nommé Richard, fier d'avoir accueilli dans sa détresse l'empereur Henri IV et de l'avoir compté parmi ses religieux, ordonna de représenter, à l'entrée du cloître, la scène attendrissante où le monarque déchu implorait son secours.

Les noms de quelques peintres du xie siècle nous sont parvenus, avantage rare pour une époque si éloignée. La plupart étaient des religieux, comme Herbert, moine de Reims, qui mourut très-jeune vers l'an 1060, et dont les talents extraordinaires firent déplorer la fin précoce; comme Roger, qui vivait, à la même époque, dans le même couvent. Bernard suspendit au dôme de l'église de Lobbes tout un cénacle de pieuses apparitions. Peintre, statuaire, professeur de belles-lettres, Thiémon décora de ses travaux plusieurs monastères et fut promu, en 1090, à l'archevêché de Salzbourg : la désinence de son nom permet de croire qu'il était Français. D'autres coloristes, moins favorisés du sort, ne nous ont légué ni leurs œuvres ni leur souvenir; on sait seulement qu'ils avaient orné de leurs travaux tel ou tel édifice. Bernard, abbé de Quincy, ayant fondé près de Chartres un monastère placé sous le patronage de saint Sauveur, différents artistes, peintres, doreurs et statuaires vinrent y chercher le recueillement et la solitude. Il est à croire qu'ils embellirent de leurs productions le monument qui les protégeait contre les vains soucis du monde.

Il semble que la Peinture se soit perfectionnée au xiie siècle, malgré les doctrines austères des prélats les plus influents et l'aversion que témoignait Abailard lui-même pour ces pompes extérieures. Les Croisés rapportèrent du Levant des tableaux, des miniatures, des reliquaires émaillés, qui modifièrent le goût national. Selon toute apparence, quelques artistes orientaux le suivirent dans leurs fiefs, tandis qu'un certain nombre d'autres, nés sous le ciel de l'Occident, visitaient Constantinople et la Judée. Un monument de notre pays contient des fresques importantes qui permettent de comparer l'état de la peinture française aux xie et xiie siècles : c'est l'église de Saint-Savin, dans le département de la Vienne. Récemment découverts sous le badigeon, ces travaux ornent la crypte, l'escalier qui mène de l'édifice souterrain à l'édifice supérieur, le véstibule de celui-ci et presque toutes les parois de l'intérieur. Les contours des figures, les plis des vêtements sont marqués à l'aide de traits d'un rouge sombre, exécutés d'une manière facile et hardie. Dans cette espèce d'encadrement, la couleur a été appliquée en larges teintes plates, sans ombres, sans modelé : des traits blancs, mal fondus avec la teinte générale, désignent imparfaitement les saillies. Les acces-

soires, tels que les nues, les arbres, les rochers, les monuments, constituent moins de veritables représentations, que des symboles hiéroglyphiques. Ce qu'il y a de plus naturel, de mieux imité, ce sont les attitudes et les gestes. Les têtes vues de face, quoique généralement barbares, ont aussi quelquefois une certaine régularité; nulle expression ne les anime. Les faces dessinées de profil, ou, pour mieux parler, de trois quarts, offrent une grossièreté que rien n'atténue. Les draperies sont remarquables en ce que l'artiste a su choisir les grandes lignes essentielles et négliger les détails inutiles ou secondaires. Quelques-unes de ces qualités, la noblesse des poses et l'élégance naïve des costumes manquent aux peintures du chœur, moins bien exécutées d'ailleurs sous le rapport technique. Tout donne lieu de croire qu'elles datent du onzième siècle, comme le monument; le reste fut sans doute tracé au douzième, lorsque les expéditions en Palestine avaient déjà modifié l'art occidental : on y observe, en effet, plusieur caractères byzantins.

Les fresques découvertes en 1850 à Nohant-Vicq, département de l'Indre, dans une petite église romane, aussi étrange par sa forme que par ses dimensions restreintes, concordent en fait de style avec les peintures de Saint-Savin. Les traits ne sont pas beaux : les membres, sans articulations, paraissent enflées; les draperies ne révèlent aucun sentiment d'élégance, mais les figures, les attitudes sont pleines d'une vigueur tragique. On ne saurait voir une plus expressive barbarie. L'artiste a rendu la haine, l'effroi, la colère et la douleur, avec une énergie remarquable et digne de cette époque violente. La scène où Jésus est conduit au Golgotha, précédé de Barrabas, qui porte l'instrument du supplice, défierait à cet égard tous les peintres modernes. Des traits d'un rouge sombre marquent les contours; deux fresques sont mêmes simplement esquissées à l'aide de cette couleur. Dans les autres, l'intervalle des lignes est rempli par du jaune, du rouge de brique pâle, de l'amarante et du bleu fade.

Les récits des auteurs nous prouvent que l'usage des peintures murales, devenu moins fréquent à partir de l'an mil, ne fut pas abandonné; les traditions ne perdent pas ainsi tout à coup leur puissance. Le réfectoire de l'abbaye de Cluny et une chapelle construite dans le cimetière reçurent au XIIe siècle une décoration de cette espèce. Une peinture mêlée de mosaïques et d'ornements en bronze doré couvrit l'abside de l'église, et l'on pouvait encore, du temps de l'Empire, étudier cette bizarre production, qui avait gardé toute sa fraîcheur. L'amalgame de moyens hétérogènes, qu'on y observait avec étonnement, n'est pas rare aux époques primitives, où l'on cherche l'effet, sans trop se préoccuper des lois spéciales qui gouvernent chacun des beaux-arts et limitent ses ressources. Le fameux Suger décora la basilique de Saint-Denis avec une magnificence prodigieuse : partout se déployèrent des fresques et des vitraux dus à des peintres *français et lorrains*, selon le témoignage de l'habile ministre. Les images d'une verrière placées dans le cœur semblaient accuser une propension à retracer des événements contemporains : on y voyait briller au soleil le départ de croisés pour la Terre-Sainte, leurs premières victoires, la prise de Nicée, bientôt suivie par celles d'Antioche et de Jérusalem. Heribrand, abbé de Tuy, ayant quitté ce monde avec une réputation de vertu extraordinaire, « on représenta sur les murs de son église un miracle opéré par son intercession. » Pierre, abbé de Grammont, commanda d'historier les murs de son infirmerie pour égayer la vue des malades, et fit également revêtir de pieux sujets le pourtour du cloître. Enfin Guillaume, évêque du Mans, décora une chapelle de diverses peintures «où les formes des vivants étaient reproduites avec fidélité,» nous dit un ancien auteur, qui ajoute : « Elles ne charmaient pas seulement les yeux, mais captivaient, en outre, les esprits. » Cependant les fresques devinrent au XIIe siècle un ornement insolite, et le nombre des peintres diminua.

L'art du coloris demeura stationnaire pendant le siècle suivant. Si l'on examine avec soin les médaillons tétralobés de la Sainte-Chapelle de Paris et les figures découvertes dans la crypte, on y observe les mêmes procédés techniques et les mêmes caractères. Les contours, les plis principaux ne sont plus tracés en rouge sombre, mais en noir, différence peu importante que j'attribue au développement considérable de la peinture sur verre à cette époque. Le vitrail fut alors le modèle qu'imitèrent les coloristes de tous genres; les miniatures le prouvent aussi bien que les décorations monumentales : les unes et les autres paraissent être simplement des cartons de vitraux. Les trent-huit sujets représentés dans les quatre feuilles de la Sainte-Chapelle, l'*Annonciation* et la *Glorification de la Vierge*, figurés dans la crypte, sont très-intéressants pour l'historien, car il est probable qu'ils furent exécutés par les meilleurs artistes du royaume; le mauvais état des premiers leur ôte malheureusement beaucoup de leur prix: Ce que l'on y remarque surtout, c'est que les attitudes sont expressives, quoique un peu roides, et ne manquent pas de vérité; les draperies ont d'ailleurs bonne tournure et sont agencées avec goût.

Les trente-huit médaillons de la Sainte-Chapelle figurent des saints mis à mort. Cette abondance de martyres indique une transformation de l'esprit religieux et une nouvelle direction dans le choix des sujets. Tant que régna le style grave et sombre de l'architecture romaine, tant que l'Europe fut un champ de carnage où des passions désordonnées se livraient un combat furieux, les peuples, tourmentés d'une secrète angoisse, ne cherchaient que les scènes, les images conformes à leurs dispositions. L'Ancien Testament et l'Apocalypse étaient en harmonie avec leurs funèbres pensées. Ils aimaient surtout le Dieu terrible qui se montrait aux Juifs parmi les éclairs et les tonnerres, le Dieu jaloux qui ordonnait d'exterminer les infidèles et les pécheurs, le Juge impitoyable qui devait demander à chacun de nous un compte rigoureux de ses actions. Lorsque la puissance des communes se développa, qu'une certaine régularité s'introduisit dans les rapports sociaux, que les nations prirent confiance dans l'avenir, l'architecture

gothique, plus brillante, plus légère, plus ornée que le système antérieur, fut l'expression du nouvel ordre de choses et des nouveaux sentiments. L'esprit humain affectionna d'autres sujets. Les poétiques épisodes, les douces paraboles de l'Évangile, la gracieuse histoire de la Vierge, les suaves ou dramatiques légendes des saints occupèrent le talent des coloristes. Il semblait qu'un rayon de printemps eût égayé leur imagination. A la Sainte-Chapelle, nous ne voyons que le dénouement des légendes, et cette foule de supplices paraît en contradiction avec la remarque précédente. Mais l'édifice étant destiné à rappeler spécialement la Passion de Jésus, on a groupé autour de ce souvenir tragique un bon nombre de scènes analogues. Quoique l'on n'aperçoive ici que la catastrophe dernière, ces médaillons eux-mêmes prouvent combien la légende prenait alors d'empire et séduisait les populations chrétiennes.

La peinture française ne fit aucun progrès pendant le XIVe siècle, et cette immobilité doit d'autant plus surprendre, que la sculpture se perfectionnait alors rapidement. « Si l'on place, dit un habile écrivain, une statue du XIIe siècle à côté d'une statue du XIIIe, on les distinguera l'une de l'autre au premier coup d'œil. Examinons ensuite plusieurs verrières de dates différentes, du XIIe et du XIVe siècle ; il sera souvent difficile de désigner l'époque de chacune, surtout si l'on ne s'attache qu'à la comparaison des figures peintes ; les indices les plus sûrs pour se guider dans cette appréciation ne peuvent être tirés ni des costumes, ni du plus ou moins de pureté dans le dessin. Il en est de même pour les peintures murales. Les costumes de convention ou de tradition, les types byzantins, pour tout dire en un mot, se sont conservés dans les monuments peints longtemps après que la sculpture était entrée dans une voie d'imitation nouvelle et s'était fait un style original. » Cette longue paralysie de la Peinture française ne prouve-t-elle pas que l'art du coloris est simplement en France un moyen de décoration et n'a point aux yeux du public une valeur intrinsèque ? On ne cherchait que l'effet d'ensemble, l'effet monumental, et la beauté, la finesse plus ou moins grande de l'exécution n'y contribuent en rien. Aussi, ne se préoccupait-on nullement de prefectionner le travail ; pendant trois cents ans, l'art demeura stationnaire, enchaîné par l'indifférence des populations.

L'Italie, l'Allemagne, les Pays-Bas s'efforçaient, au contraire, de multiplier ses ressources et d'agrandir son domaine. Le premier pays nous envoya au commencement du XIVe siècle un homme supérieur, qui aurait formé toute une légion de peintres, s'il avait trouvé des aptitudes impatientes de se produire. Clément V emmena de Pérouse à la cour d'Avignon le fameux Giotto. Il orna de ses fresques non-seulement le palais pontifical, mais plusieurs monuments situés dans d'autres villes, et ses travaux excitèrent l'admiration du pape, aussi bien que des prélats qui l'environnaient. En 1316, l'artiste ayant voulu retourner à Florence, le prince ecclésiastique lui fit des présents considérables et lui témoigna de vifs regrets. Les indigènes, selon toute apparence, n'éprouvèrent pas autant d'émotion. Vingt ans après, Simone Memmi, élève de Giotto, déploya aux yeux de nos populations méridionales des images plus parfaites : la pureté des lignes, la grâce des attitudes s'y mêlaient à un sentiment idéal. Memmi exécuta en Provence des fresques nombreuses, selon le témoignage de Vasarie. Pétrarque et la belle Laure reçurent une nouvelle existence de son pinceau, existence fictive que les siècles n'ont pas détruite, et le poëte reconnaissant lui adressa deux de ses meilleurs sonnets. L'exemple de ces grands hommes fut stérile pour la France ; s'ils modifièrent quelque peu le travail des artistes dans le Languedoc, la Provence et le Dauphiné, aucun peintre éminent ne répondit à leur appel, ne tâcha de les égaler ou même de devenir plus habile : la semence tombée sur une terre inféconde, ne produisit qu'une maigre et défectueuse moisson.

Certains artistes, qui travaillèrent dans le nord de la France au XIVe siècle, nous ont laissé leurs noms, à défaut de leurs œuvres. Girart d'Orléans, d'après un vieux texte mentionné par M. Bourquelot, fit, en 1355, dans le château de Vaudreuil, pour le duc de Normandie, plusieurs peintures de *fines couleurs à huiles*. Étaient-ce seulement des badigeonnages, ou étaient-ce de vrais tableaux tracés d'après l'ancienne méthode que devaient bientôt perfectionner les Van-Eyck ? Le texte ne nous le dit pas. Jean Coste fut employé à orner le même édifice. En 1365, François d'Orléans historia de son mieux le palais de la reine à l'hôtel Saint-Pol. Trois ans plus tard, Jean de Blois décora l'hôtel de ville de Paris. Colart de Laon, peintre et valet de chambre du duc d'Orléans, couvrit de figures la chapelle construite par son maître près de l'église des Célestins, à Paris, et eut Guillaume Loyseau pour auxiliaire dans ce travail. Le même Colart, Jehan de Saint-Cloy, Périn de Dijon, Lafontaine et Copin, dit *Grand-Dent*, ornèrent la *librairie* neuve du prince, située en son hôtel de la rue de la Poterne. Nous pourrions mentionner d'autres peintres, car on a recueilli, dans ces derniers temps, un bon nombre d'indications ; mais cette aride nomenclature n'intéresserait nullement nos lecteurs : mieux vaut leur faire part de quelques observations générales.

Nous avons remarqué ailleurs que les édifices romans et gothiques offraient des statues, des bas-reliefs de moins en moins nombreux à mesure que l'on approchait du Nord. Les moulures, les arabesques, les feuillages prennent la place de l'homme. Ainsi se révèle l'amour des peuples septentrionaux pour la nature au détriment de la société. En France, la même gradation distingue les zones pittoresques. Au nord, les couleurs ne représentent que des objets inanimés, que de simples combinaisons de la fantaisie ; on va jusqu'à simuler des appareils fictifs sur les murailles ; les personnages se montrent d'une manière exceptionnelle. Dans les provinces du centre, ils se multiplient : l'homme dispute vivement l'espace au monde extérieur. Dans les provinces méridionales, il triomphe et resserre autant qu'il peut le domaine de son antagoniste.

Les pays de langue d'oïl et de langue d'oc présentent encore une autre différence : les œuvres des premiers ont

un caractère indigène, offrent des types nationaux ; c'est de la Peinture française sans aucun mélange ; le style byzantin et la manière italienne ont échoué contre les tendances, contre les habitudes locales. Dans le Midi, chacune de ces formes s'est naturalisée ; la plante exotique n'a pas donné des fruits savoureux, mais elle a pris racine : à mesure qu'elle avançait vers le Nord, elle dépérissait et n'a pu même atteindre les bords de la Loire. C'est par exception qu'elle a pénétré jusque sur le sol du Poitou, jusqu'au monastère de Saint-Savin. Au delà, le goût national exerce un empire absolu ; la Peinture, sans être brillante, a du moins une certaine originalité. M. Denuelle mettra ces faits hors de doute, si on publie quelque jour le grand travail dont il s'occupe depuis longtemps.

Dès le xiiie siècle, les peintres formèrent à Paris des corporations où ils s'associaient aux sculpteurs et aux selliers. Le *Livre des métiers* d'Étienne Boileau nous a transmis plusieurs réglements qui les concernent. Un article spécial les affranchit des impôts qui grevaient le commerce : « Nus ymagier paintre ne doibt coustume de nulle chose que il vende ou achate appartenant à son mestier. » Quatre prud'hommes et un gardien du métier, que l'on renouvelait tous les ans, veillaient à leur conduite, à leurs intérêts, au bon emploi des deniers communs. En 1391, les imagiers de la capitale reçurent de nouveaux statuts. « A leurs privilèges, nous dit M. Bourquelot, Charles VII ajouta l'exemption de toutes tailles, subsides, guet, gardes, etc. » Cette exemption fut confirmée par Henri III, en 1585, et par ses successeurs. En 1415, il y avait un peintre du roi, pensionné aux frais du trésor. On lui supprima ses gages par un des articles de la grande ordonnance du 25 mai 1413 : « *Item*, notre paintre, qui prenoit sur nostre thrésor CXXXIV livres tournois, n'en prendra plus aucune chose. » Cet office néanmoins fut bientôt rétabli.

Une lumière un peu plus vive éclaire l'histoire de la Peinture française au quinzième siècle. C'est l'époque où l'art du coloris, sous le ciel néerlandais comme sous le ciel italien, passa de l'inexpérience du premier âge à la gracieuse dextérité de la jeunesse. Du Nord et du Midi soufflaient des haleines printanières ; elles devaient féconder le sol de notre pays et y faire épanouir quelques fleurs. M. Léon de Laborde, qui emploie une intelligence vive et patiente à faire de si utiles recherches, a publié de précieux documents sur cette période et sur les cent années qui l'ont suivie.

Nous trouvons d'abord, à la cour des rois de France, Lichtemon, Foucquet, Bourdichon, Perreal, qui se disputent les bonnes grâces du monarque et les éloges des seigneurs. On ne connaît guère du premier que son nom. En 1461, il moula le visage de Charles VII, qui venait de mourir ; c'est tout ce que nous apprend un compte royal de cette année. Jehan Foucquet nous a laissé de plus importants souvenirs et des traces plus manifestes de son pèlerinage en ce monde. Il est probable qu'il vit le jour dans la capitale de la Touraine, vers 1415. Il fut employé par Charles VII et par Louis XI, qui lui donna le titre de peintre officiel. Les comptes de maître Briçonnet pour l'année 1470 mentionnent un payement de quarante livres, reçues par Foucquet le 26 décembre ; c'était le prix de certains tableaux que le roi lui avait ordonné de faire et qu'il destinait aux chevaliers de l'ordre de Saint-Michel. Deux ans plus tard, il enlumina un livre d'heures pour la duchesse d'Orléans. Louis XI, ayant sans cesse devant les yeux l'idée de la mort, comme tous ceux qui craignent de mourir, et se préoccupant du lieu où devait reposer sa dépouille, chargea, en 1474, le sculpteur Michel Colombe de lui tailler un modèle de sépulture, et Jehan Foucquet, de lui en peindre une image. Briçonnet parle encore de ce dernier artiste l'année suivante ; mais, à partir de ce moment, on ne sait ce qu'il devient. Ses œuvres, quoique peu nombreuses, excitent plus d'intérêt que ces maigres détails. Jacques d'Armagnac, duc de Nemours, lui fit terminer vers 1465 un manuscrit de Josèphe, où Paul de Limburg et ses frères avaient peint trois miniatures pour le duc Jean de Berry. Ce manuscrit porte maintenant, à la Bibliothèque Nationale, le numéro 6891. Les onze enluminures de Foucquet sont des morceaux très-distingués, qui brillent surtout par la composition et par les attitudes faciles ou animées des personnages. Deux influences s'y trahissent, celle des Pays-Bas et celle de l'Italie. Les paysages, les costumes, la minutie du travail rappellent la manière flamande ; le style des monuments, certaines figures, certains agencements de draperies attestent que l'auteur connaissait les productions méridionales et ne se retranchait pas dans une jalouse indépendance. Son *Tite-Live* de la Sorbonne (Bibliothèque Nationale, numéro 297) prouve néanmoins qu'il observait la nature, qu'il y cherchait des inspirations immédiates. Quelques autres ouvrages permettent d'apprécier son mérite peu commun : on voit de lui, chez M. George Brentano Laroche à Francfort, quarante miniatures détachées d'un livre de prières, et un portrait d'Agnès Sorel au Musée d'Anvers. La célèbre collection de Marguerite d'Autriche contenait une *Vierge* de sa main.

Jean Bourdichon exécutait des morceaux d'histoire, des portraits, des panoramas de villes, enluminait des manuscrits et coloriait des statues ; les comptes de Louis XI en font mention pour la première fois dans l'année 1484. En 1491, il reçut la somme de trente livres pour avoir peint les images de six hommes d'armes, l'un desquels portait un *habit de drap d'or tanné et de velours cramoisi mi-parti*. En 1494, quatre cent quarante-huit livres tournois lui furent payées, à raison d'une *Vierge* et d'autres figures ou emblèmes qu'il avait tracés sur de grandes bannières ; l'art s'introduisait alors partout. Quatre ans plus tard, Jean Bourdichon est désigné comme valet de chambre et peintre ordinaire du roi, aux appointements de deux cent quarante livres. On suit sa trace jusqu'en 1520 ; après cette date, Jean Perreal figure sans compagnon, sur les registres de la cour, vieux parchemins qui ont duré plus longtemps que les rois, les artistes et presque tous leurs ouvrages. Le seul morceau connu de Bourdichon est un

portrait de saint François de Paule envoyé à Léon X par François Ier, quand le souverain pontife canonisa ce pieux personnage; il fut placé au Vatican, où on le retrouverait encore, selon toute apparence.

Jean Perreal se montre un peu plus tard que Bourdichon sur la scène historique. En 1496, les peintres, tailleurs d'images et verriers de Lyon, réunis en société, prièrent le roi Charles VIII, qui séjournait dans la ville industrieuse, de vouloir bien confirmer leurs statuts. Jean Perreal était un des chefs de la nouvelle corporation, et il y avait été reçu sans avoir besoin de prouver son talent par un *chef-d'œuvre*, à cause de son expertise et habileté bien connues. Ce mérite lui valut la place de peintre officiel du roi; depuis lors on le nomma tantôt Jean Perreal et tantôt Jean de Paris, sans doute parce qu'il avait fixé sa résidence au bord de la Seine. Les comptes de l'année 1499 attestent qu'il reçut, comme appointements, la somme de deux cent quarante livres tournois. Il suivit au delà des Alpes les troupes de Louis XII. Un document de l'époque dit qu'il surpassait tous les artistes de notre pays. Son adroit pinceau représenta les villes, les forteresses conquises, « l'assiette d'icelles, la volubilité des fleuves, l'inéqualité des montagnes, la planure du territoire, l'ordre et le désordre de la bataille, l'horreur des gisans en occision sanguinolente, la misérableté des mutilez nageans entre mort et vie, l'effroy des fuyans, l'ardeur et impétuosité des vainqueurs, et l'exaltation et hilarité des triumphans. » Son courage au travail sous un ciel embrasé, sur un sol nouveau, lui occasionna une dangereuse maladie, contre laquelle lutta victorieusement un médecin lyonnais. « Messire Symphorian Champier l'a tiré hors des maschoires de la mort, esquelles s'estoit engouffré par trop grant labeur, abstinence et vigilance. » Il était ainsi aux prises avec la douleur en 1509; en 1511, un homme qu'il avait obligé, qui lui avait témoigné publiquement sa gratitude, Jean Lemaire des Belges, lui fit commander par Marguerite de Savoie le plan du tombeau qu'elle voulait consacrer à son mari dans l'église de Brou. Michel Colombe, peu vaniteux sans doute, ne refusa pas d'exécuter ce dessin, quoiqu'il fût aussi capable que Perreal de tracer un projet. L'acte par lequel il s'y engage, et que l'on possède encore, prouve d'ailleurs que le peintre s'occupait d'architecture. Il s'occupait aussi de vêtements, car Louis XII le chargea de présider au trousseau de Marie d'Angleterre : l'artiste dirigea les *cousturiers* qui le préparaient. En 1515, il coloria deux cent six écussons portant les armes de France, qui servirent aux obsèques du prince. Il figure encore parmi les officiers royaux en 1522, puis l'obscurité l'enveloppe et le dérobe entièrement à notre vue. On ne connaît de lui aucune œuvre authentique. Jean Lemaire des Belges nous apprend que c'était un habile discoureur.

Nicolas Pion a eu un sort contraire. Un tableau de sa main nous est parvenu, mais sans aucun renseignement biographique. Exécutée au quinzième siècle pour les moines de Saint-Germain-des-Prés, cette peinture se trouve actuellement au musée de Paris et représente la Déposition de croix. Dans le lointain, l'artiste a *pourtrait* la façade du vieux Louvre qui longeait la Seine. Œuvre curieuse et importante, elle ne peut néanmoins soutenir la comparaison avec les étonnantes images que traçaient alors les Flamands. Le tableau qu'on voit au Palais de Justice (chambre de la cour d'appel) suffirait pour le prouver; la perfection même de cette page rend difficile et scabreux d'en désigner l'auteur. Nulle production de Hemling n'offre un art aussi avancé, une composition aussi profonde, des types aussi originaux. La Belgique et la Hollande ne renferment pas une œuvre du même style que l'on puisse dire plus belle. Sous le règne de Louis XII, selon Corrozet, « la grand'chambre de la court du parlement, où sont plaidées les appellations verbales, fut somptueusement décorée et enrichie. » Les tons chauds, l'harmonie extraordinaire et presque moderne de la couleur se joignent aux autres indices pour faire accepter cette date comme très-probable. Tout, dans ce morceau, annonce le passage du XIVe au XVe siècle; les mérites des deux époques s'y trouvent rassemblés; mais quel artiste des Pays-Bas, quel homme de génie était alors capable d'exécuter un si merveilleux travail?

Un prince français fut tellement séduit par les ravissantes créations des peintres brugeois, que, non content de les admirer, il voulut produire des œuvres analogues. Le fameux René d'Anjou, duc de Lorraine, qui joignait à ce titre celui de roi de Provence, se forma dans le Nord au maniement du pinceau et transporta dans le Midi la méthode néerlandaise. Ce n'était pas un homme supérieur, comme le prouve son tableau du Musée de Cluny, tableau à l'huile qui représente sainte Madeleine annonçant l'Évangile aux Marseillais encore païens; la couleur en est peu brillante et le dessin peu remarquable. Les exemples donnés par un monarque ne sauraient toutefois demeurer sans action. M. de Pointel, l'habile chercheur, nous apprend qu'on trouve dans la France méridionale un grand nombre de panneaux du XVe siècle, traités à la manière flamande, qui n'ont été ni décrits ni jugés. C'est au pacifique souverain que l'on doit vraisemblablement leur présence sur le sol de notre pays; son goût ne pouvait manquer de se répandre, et les églises de son royaume se procurèrent des œuvres composées d'après la nouvelle méthode, soit qu'on les fît venir de Belgique, soit que des imitateurs indigènes eussent suivi les traces du roi et pris pour modèles les tableaux néerlandais.

Vers la fin du XVe siècle et au début du XVIe, une école nationale de peinture paraît s'être développée dans la Picardie. Les sept morceaux de la cathédrale d'Amiens sont des productions très-importantes. On y admire de vastes paysages qui annoncent déjà le talent spécial des Français pour ce genre de composition. Une foule d'acteurs occupent les premiers plans, et, malgré leur nombre, l'œil en saisit parfaitement les divers groupes : les attitudes sont naturelles et expressives; la couleur, brillante et vraie, n'a pas cette harmonie d'ensemble qu'offrent les œuvres postérieures de l'Italie et des Pays-Bas, mais qui manque presque toujours aux toiles françaises. Chaque partie semble

avoir été faite isolément. De cette même école provinciale sont sortis le *Sacre de Louis XII*, commencé par le sacre de David, et la *Vierge au froment*, qui ornent le Musée de Cluny.

Nous arrivons à une famille de peintres que M. de Laborde a, pour ainsi dire, évoquée du sein des ténèbres, dont elle semblait ne devoir jamais sortir. Les individus qui la composent avaient été réunis en un seul, par une méprise historique des plus fâcheuses,: toute chronologie devenait impossible, tout effort d'appréciation échouait contre un pareil obstacle. On peut croire que cette famille était originaire des Pays-Bas; le plus ancien manuscrit où elle soit mentionnée porte que Jean Clouet, en 1475, demeurait à Bruxelles et qu'il y travaillait pour le duc de Bourgogne. On ne sait pas dans quelle année il changea de domicile et vint habiter près des rois de France. Vers 1485, il eut un fils qu'il appela du même nom que lui. Ce fils obtint les bonnes grâces de François Ier, sans doute à cause de son talent. Dès le mois de janvier 1523, il était peintre officiel de la cour, et il reçut les deux cent quarante livres tournois qui formaient les appointements ordinaires de cette place; il y joignait le titre de valet de chambre du prince, ce qui montre qu'il jouissait depuis assez longtemps de la faveur royale et que l'on ignore la véritable époque de son entrée en fonctions. Il fut souvent chargé de peindre les figures de certaines dames qui avaient plu au roi. « Desquelz ouvraiges et pourtraictures ledit seigneur n'a voulleu estre cy aultrement déclairées ni spécifiées, » disent les comptes, et nous n'avons pas besoin d'expliquer les motifs de cette recommandation. Au mois de mars 1529, un exprès fut envoyé de Blois à Paris pour chercher en poste quelques-unes de ces mystérieuses images. Désigné d'abord familièrement par le nom de Jehannet, diminutif du mot Jehan, ce nom se changea peu à peu en celui de Jannet, et l'on a depuis lors appelé ainsi toute la famille. Les renseignements historiques ne permettent d'attribuer avec certitude au second peintre de cette race que deux portraits de François Ier : l'un, placé dans la galerie de Florence comme étant d'Holbein, unit les caractères de l'art français aux caractères de l'art flamand, un coloris argentin, la finesse du détail et la simplicité de l'effet à l'observation scrupuleuse et au style de la Néerlande; l'autre brille parmi les images des rois sous les plafonds de Versailles : la facilité de l'exécution moderne y lutte contre la timidité de l'ancienne manière; les draperies sont rendues avec largeur; la barbe, les broderies, avec un soin minutieux. Ces caractères se rapportent assez bien à un tableau que l'on voit chez M. Quedeville, et sur lequel on trouvera peut-être plus tard des documents authentiques. Ce morceau représente Jésus crucifié : la Vierge et saint Étienne à gauche, saint Jean et saint François à droite, déplorent la triste fin du glorieux martyr; le dernier appuie sa main sur l'épaule d'un évêque agenouillé devant un prie-Dieu aux armes des Ponchers. Celui-ci, comme on le devine, se nommait François Poncher; il était trésorier de France, secrétaire du roi, et mourut en 1532; les autres saints personnages sont les patrons de ses deux frères, Étienne et Jean, et de sa sœur Marie. La couleur douce et claire de cette peinture, la finesse spirituelle des types, la légèreté des fonds, ne permettent pas de douter qu'elle soit l'œuvre d'un artiste français. L'époque où vivaient ces quatre membres d'une famille illustre correspond justement à celle où travaillait Jean Clouet le fils. On ne sait pas quand il mourut, mais il laissa un héritier qui lui succéda dans ses fonctions vers 1545. On lui avait donné en le baptisant le nom de François. Le premier compte où il est question de lui porte la date de 1547; il fut alors chargé d'esquisser rapidement les traits et de mouler la figure du roi, qui venait de terminer son aventureuse carrière. On ne lui aurait sans doute point confié cette tâche, s'il n'avait déjà été peintre officiel de la cour. Il exécuta ensuite une image du petit dauphin, François II, qui orne actuellement le Musée d'Anvers. Nous ne ferons pas la nomenclature de ses ouvrages, trop nombreux pour que nous les passions en revue dans cette esquisse. A la date de 1559, nous le retrouvons près du lit funèbre de Henri II, auquel il rendit le même service posthume qu'à son père; il modela l'effigie en cire et en osier qui devait représenter aux funérailles du monarque le prince jadis tout-puissant. François Clouet eut l'honneur d'être chanté par Ronsard et toute la pléiade. Vieilleville le cite comme le *plus excellent ouvrier de ce temps-là*. Presque tous les grands personnages de la cour posèrent devant lui, et la dangereuse Marie Stuart le trouva capable de reproduire sa beauté. En 1570, on perd sa trace; en 1572, un nommé Jehan de Court remplit ses fonctions: la présence de ce successeur annonce vraisemblablement que François était mort. Il eut cela d'extraordinaire qu'il sut se préserver de l'influence italienne, comme son père et son aïeul, quoique les souverains octroyassent leurs plus hautes faveurs aux coloristes nés par delà les monts et que le public fût complice de leur engouement. On ne trouve dans ses panneaux que les traditions de l'école brugeoise et des qualités purement françaises; les comptes de nos rois prouvent qu'on l'employait aux travaux les plus grossiers, comme à noircir et vernir des lances, des cercueils et des voitures.

Ce n'était pas ainsi qu'on traitait les maîtres plus ou moins fameux venus d'Italie. Quelques-uns méritaient ces honneurs; les autres n'y avaient réellement pas droit. Appelé en 1515, Léonard de Vinci, cassé par l'âge et les fatigues, n'eut le temps de peindre aucun tableau ni d'exercer aucune influence. Deux ans plus tard, Andrea del Sarto fit admirer aux seigneurs de la cour la science et la hardiesse ultramontaines. Il copia les traits du dauphin, exécuta la *Charité* qui orne le Musée du Louvre et plusieurs autres morceaux. Il retourna ensuite vers la femme égoïste et perfide à laquelle le sort l'avait uni, pour son malheur. Mais ce fut en 1528, lorsqu'on réédifia le château de Fontainebleau, que commença le vrai triomphe des hommes du Midi. Serlio, peintre et architecte de Bologne, dirigeait la construction. En 1530, la plus grande

partie du monument était prête et n'attendait plus qu'une habile décoration. Le roi fit venir de Florence le Rosso, nommé ainsi à cause de ses cheveux roux, artiste auquel Lanzi donne de pompeux éloges, mais qui ne me semble guère les avoir mérités en France. Son œuvre gravée nous le montre comme un homme flasque et prétentieux, sans goût et sans inspiration, mettant la recherche à la place de la verve, confondant la disproportion avec la grandeur, et la fausseté avec l'originalité. Le vainqueur de Marignan le nomma chanoine de la Sainte-Chapelle. Il avait sous ses ordres le Flamand Léonard, les Français Michel Samson et Louis Dubreuil, les Italiens Luca Penni, Bartholomeo Miniati, Bagnacavallo, Pellegrino et Caccianemici; mais il n'exerça qu'un an cette autorité sans partage. En 1531, Primatice arriva de Mantoue, et une lutte s'engagea dès lors entre eux : ils se disputaient la faveur du prince et le droit de régler selon leur fantaisie la décoration du palais; leur rivalité opiniâtre et mesquine fatigua souvent le monarque. Le Rosso ayant mis fin à ses jours par un suicide, Primatice resta maître du terrain ; son meilleur élève, Niccolo dell' Abbate, orna sous sa direction la magnifique salle de bal. Primatice peignait avec moins d'exagération, avec plus de finesse et d'élégance que le Rosso; mais il appartenait encore à cette troupe d'imitateurs maladroits et affectés qui outraient les erreurs de Michel-Ange. Un artiste de cette nature ne pouvait exercer une action utile et durable sur l'école française. Rien cependant ne troubla son empire de quarante années au milieu d'une population étrangère. Henri II, François II, Charles IX, Catherine de Médicis ne lui montrèrent pas moins de faveur que François Ier. Parvenu à un grand âge, il mourut en 1570, comblé d'honneurs et de richesses.

Près de ces étrangers, dans l'atmosphère même de la cour, se développaient des talents qui ne suivaient que les tendances nationales. Les Clouets, nous l'avons vu, gardèrent leur physionomie jusque sous les voûtes des palais royaux. Antoine Caron, de Beauvais, montra une égale indépendance. Venu au monde entre les années 1515 et 1520, il mourut à soixante-dix-huit ans, après avoir travaillé pour Henri II et pour Catherine de Médicis. Il reste de lui plusieurs dessins, et quelques gravures nous donnent une idée de tableaux, maintenant perdus, qui nous auraient fait connaître son talent. M. de Montaiglon découvrira probablement quelque jour de nouveaux renseignements sur son compte. Selon toute apparence, Barthélemy Gueti, Germain Musnier, Corneille (de Lyon), François Quesnel, surent se maintenir dans cette voie originale.

Mais le nombre de ceux qui se laissèrent entraîner par le torrent de la mode italienne fut bien plus considérable. Toussaint Dubreuil, Cormoy, Baudouin, Jean et Guillaume Rondelet Antoine Fantose, Jacques Bunel, Charles Dorigny, les Dumonstiers, ne firent aucune résistance; leur servilité coïncidait avec l'enthousiasme classique et l'aveugle pédanterie des auteurs contemporains : les artistes devaient se déguiser pour prendre part à la grande mascarade de l'imagination française.

Un homme plus robuste ne se laissa point dominer par le faux goût, par le style en même temps vulgaire et prétentieux des émigrés italiens. Il s'appropria les perfectionnements de l'art moderne, sans suivre les traces des favoris de la cour. Son talent inaugura une nouvelle période dans l'histoire de la Peinture française; on devine que nous parlons de Jean Cousin. Né à Soucy, près de Sens, vers l'année 1530, il orna de ses compositions le verre et la toile, et fut, en outre, un habile sculpteur. Son fameux tableau du *Jugement dernier*, que possède le Louvre, donne de lui une haute opinion : le coloris en est dur et sans variété; mais le dessin des figures et l'agencement de la scène prouvent qu'il avait l'habitude de réfléchir, de compter sur ses propres forces, et de chercher des dispositions nouvelles, des effets inconnus. On ne sait pas à quelle époque il termina ses jours; il vivait encore dans l'année 1589, et la tradition rapporte qu'il mourut fort vieux.

Alfred MICHIELS,

Auteur de l'*Histoire de la Peinture flamande et hollandaise*.

G. Turnbull. A treatise on ancien Painting, cont. observations on the rise, progress and decline of that art amongst the Greeks and Romans. *London*, 1740, in-fol., fig.

Vinc. Requeno. Saggi sul ristabilimento dell' antica arte de' Greci e dei Romani pittori. *Parma*, 1787, 2 vol. in-8.

— Appendici ai Saggi... *Roma*, 1806, in-8 de 36 p.

La 1re édit. est de 1781, *Venetia*, in-8.

C. Fréd. Soehnée. Recherches nouv. sur les procédés de Peinture des anciens, suiv. de fragm. de l'ouvr. de Lessing sur l'antiquité de la Peinture à l'huile. *Paris*, 1822, in-8.

C. Rob. Dati. Vite de' Pittori antichi. *Firenze*, 1667, in-4.

Voy. aussi *Vite dei Pittori antichi greci e latini*, du P. M. Gugl. della Valle (*Siena*, 1795, in-4. fig).

Prince Hoare. Epochs of the arts, including historical observations on the most celebrated period of Painting and sculpture in Greece, Italy and France; with a view of their rise and progress in England. *London*, 1813, p. in-8.

Émeric David. Discours historiques sur la Peinture moderne; premier discours renfermant l'histoire abrégée de cet art depuis Constantin jusqu'au commencement du XIIe siècle. *Paris*, 1812, in-8. (Extr. du *Magas. encyclop.*)

Publ. d'abord dans le *Musée franç.* de Robillard; réimp., avec d'autres pièces d'Éméric David, sous le titre d'*Hist. de la Peint. au Moyen Age* (Par., 1842, in-12).

Paillot de Montabert. Dissertation sur les Peintures du Moyen Age. Voy. cette Dissert. dans le t. III de la 17e année du *Mag. encyclop.* de Millin, 1812.

Manuel d'Iconographie chrétienne, grecque et latine, avec une introd. et des notes par Didron, trad. du ms. byzantin le Guide de la Peinture, par Paul Durand. *Paris*, 1845, in-8.

Voy. aussi, sur les procédés de la Peinture au XIIe siècle, Théophile. *Diversarum artium schedula*, avec traduct. de Ch. de l'Escalopier et une introduct. par J.-M. Guichard (*Par.*, 1843, in-4.).

Cennino Cennini. Trattato della Pittura, messo in luce con annotaz. del caval. Gius. Tambroni. *Roma*, 1821, in-8.

Léon de Vinci. Traité de la Peinture, donné au public et trad. en

franç. par R. F., s. d. C. (Roland Freart, sieur de Chambray.) *Paris*, 1651, in-fol., fig.

Réimp. plusieurs fois, et trad. de nouveau, par Martin de Charmois (*Par.*, 1716, in-12), et par Gault de Saint-Germain, avec la vie et le catalogue des œuvres de Léonard (*Par.*, 1802, in-8).

L. B. ALBERTI, De Pictura præstantissimæ artis et nunquam satis laudatæ libri tres. *Basileæ*, 1540, in-8.

Souvent réimp. Trad. en ital., par Ludov. Domenichi (*Vineg.*, *Giolito*, 1547, in-8); traduct. devenue classique, dont il existe beaucoup d'édit.

PAOLO PINO. Dialogo di Pitturà. *Vinegia*, 1548, in-8.

L. DOLCE. Dialogo de la Pittura, intit. l'Aretino, nel quale si raggiona della dignità di essa. *Vinegia*, *Giolito*, 1557, in-8.

Souvent réimpr. et trad. en franç. (*Florence*, 1735, p. in-8).

J. DE BUTRON. Discursos apologeticos de la Pintura. *Madrid*, 1626, in-4.

GIO. P. LOMAZZO. Idea del Tempio della Pittura, nella quale egli discorre dell' origine e fondamento delle cose contenute nel suo Trattato dell' arte della Pittura. *Milano*, 1590, in-4.

Voy. aussi, du même auteur. *Trattato della Pittura* (Milano, 1584, in-8), souvent réimpr. ; trad. en franç. par Hilaire Pader, sous ce titre : *Traité de la proportion naturelle et artificielle des choses* (Tolose, 1649, in-fol., fig.).

GIO.-BATT. ARMENINI. Dei veri precetti della Pittura libri tre. *Ravenna*, 1587, p. in-4.

Souvent réimpr. et annoté par Stef. Ticozzi.

G. VASARI. Trattato della Pittura, nel quale si contiene la practica di essa. *Firenze*, 1588, in-4.

Réimpr. plusieurs fois sous des titres différents.

CASP. SORTE. Osservazioni della Pittura, ediz. 2a. *Venetia*. *Rampazetto*, 1594, in-4 de 34 ff.

La 1re édit. est de 1580, in-4.

Voy. aussi ce qui concerne la Peinture, dans le traité d'Ant. Franc Doni : *Disegno del Doni, partito in piu ragionomento ne' quali si tratta della scoltura et Pittura* (Venetia, Gab. Giolito, 1549, in-8; dans celui de Raff. Borghini : *Il Riposo, in cui della Pittura e della sculptura si favella* (Fiorenza, Marescotti, 1584, in-8).

VICENCIO CARDUCHO. Dialogo de la Pintura, su defensa, origen, esencia, etc. *Madrid*, 1634, p. in-4, fig.

PAILLOT DE MONTABERT. Traité complet de la Peinture. *Paris*, 1828-29, 9 vol. in-8, avec atl. in-4.

(DE CAYLUS et MAJAULT.) Mémoire sur la Peinture à l'encaustique et sur la peinture à la cire. *Paris*, 1755, in-8, fig.

J. F. L. MÉRIMÉE. De la Peinture à l'huile, ou des Procédés matériels employés dans ce genre de Peinture depuis Hubert et Jean Van Eyck. *Paris*, 1800, in-8, fig.

FR. PACHECO. Arte de la Pintura, su antiguedad y grandezas. *Sevilla*, 1649, in-4.

GIO. VASARI. Le Vite de' piu excellenti Pittori, scultori, ed architetti, *Firenze*, *Torrentino*, 1550, 3 part. pet. in-4.

Souvent réimpr., avec des notes de G. Bottari, de G. Masselli, et autres.

Trad. en franç. par Léop. Leclanché, et commenté par Jeanron (*Par.*, 1839-42, 10 vol. in-8, fig.).

Voy. la continuation du Vasari, par Gio, Baglione (*Roma*, 1642, in-4).

Voy. aussi les nombreuses Biographies générales des Peintres ; en français, par l'abbé Fontenai (1776); en allem., par Rod. Fuessly (1771-79), par G. K. Nagler (1835-43); en ital., par Stef. Ticozzi (1830-33), etc.

A. FELIBIEN. Entretiens sur la vie et les ouvrages des plus excell. Peintres anciens et modernes. *Paris*, 1685, 2 vol. in-4.

Réimpr. plusieurs fois.

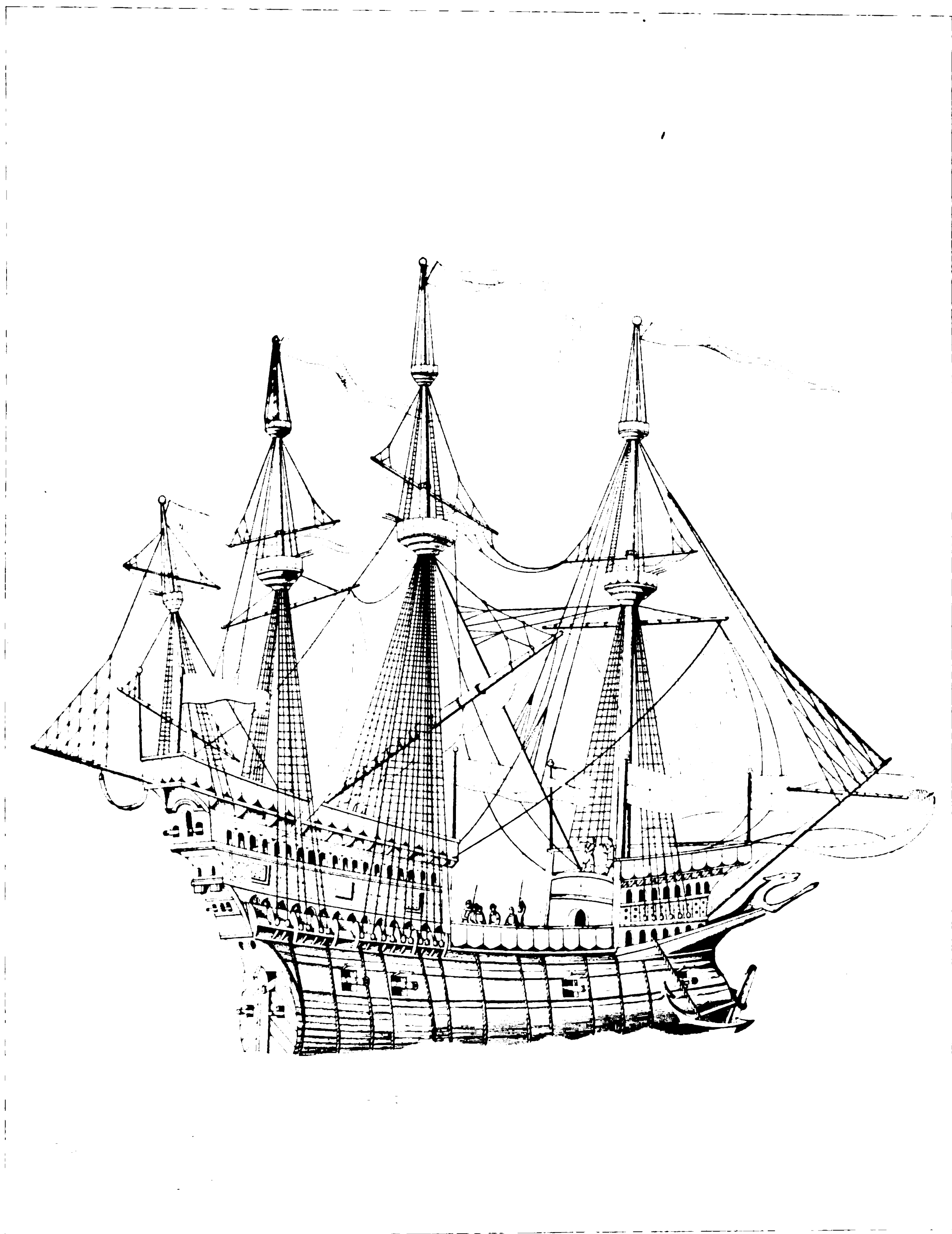
Voy. encore l'*Abr. de la vie des Peintres*, par de Piles (*Par.*, 1715, in-12).

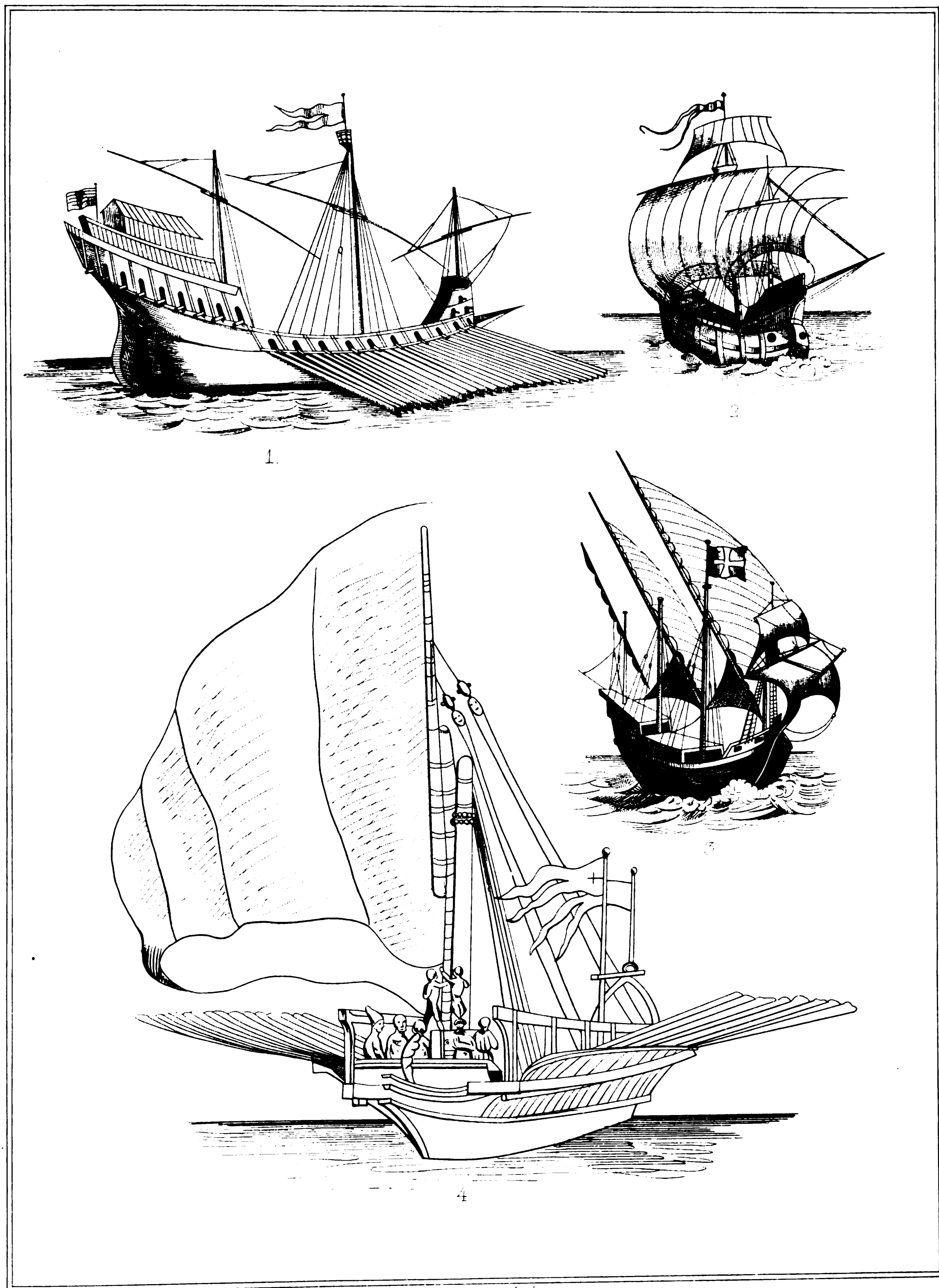
DEZALLIER D'ARGENVILLE. Abrégé de la vie des plus fameux Peintres. *Paris*, 1762, 4 vol. in-8, fig.

Voy. un abr. de ce livre, sous ce titre : *Extr. des différ. ouvrages sur la vie des Peintres*, par P. D. L. F. (Papillon de la Ferté; Paris, 1776, 2 vol. in 8).

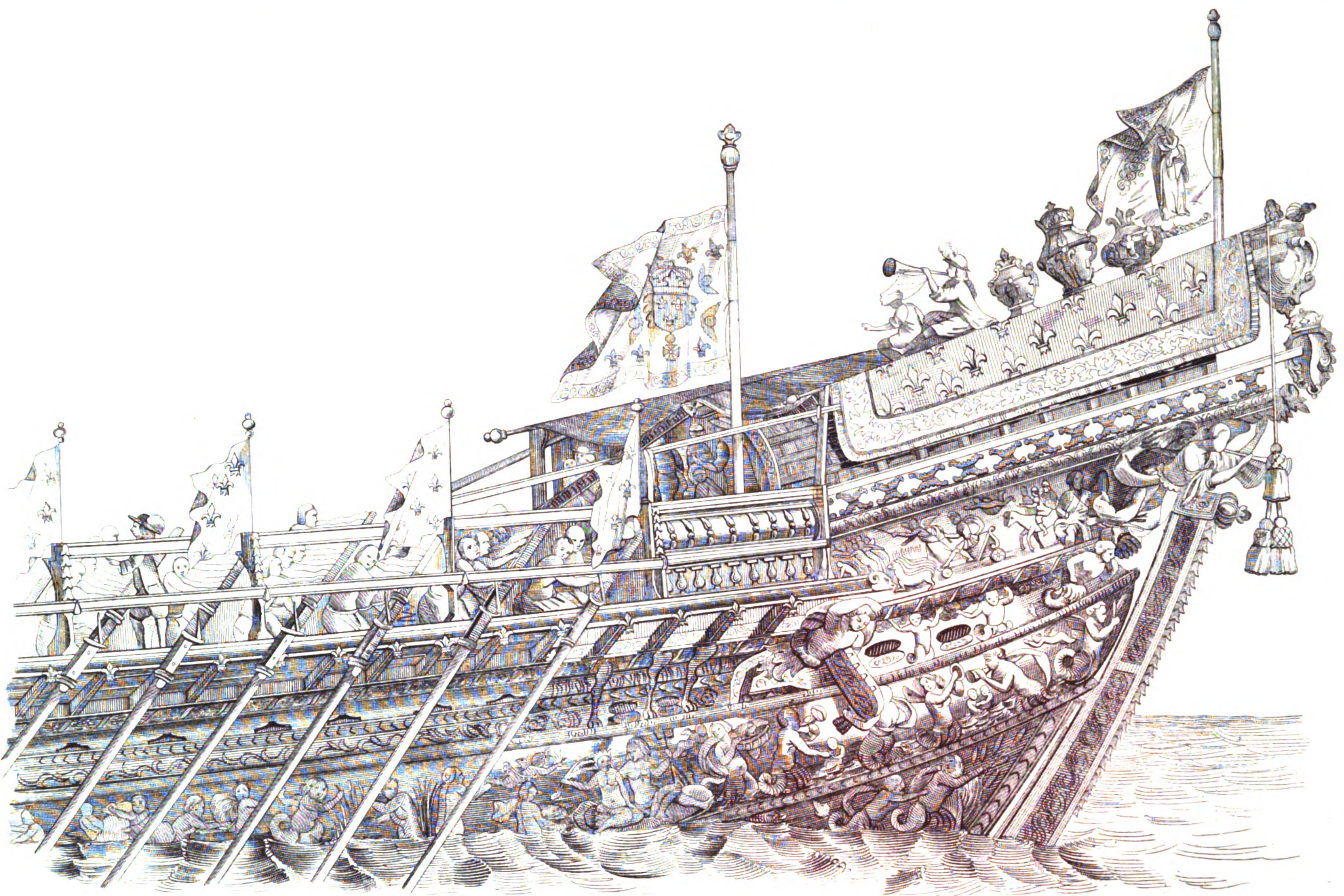
FIL. BALDINUCCI. Notizie de' Professori del disegno, da Cimabue. *Firenze*, 1681-1728, 6 vol. in-4.

Réimpr. plusieurs fois, notamment avec beaucoup d'annotations de Dom. Mar. Manni (*Fiorenze*, 1767-74, 21 part. in-4).





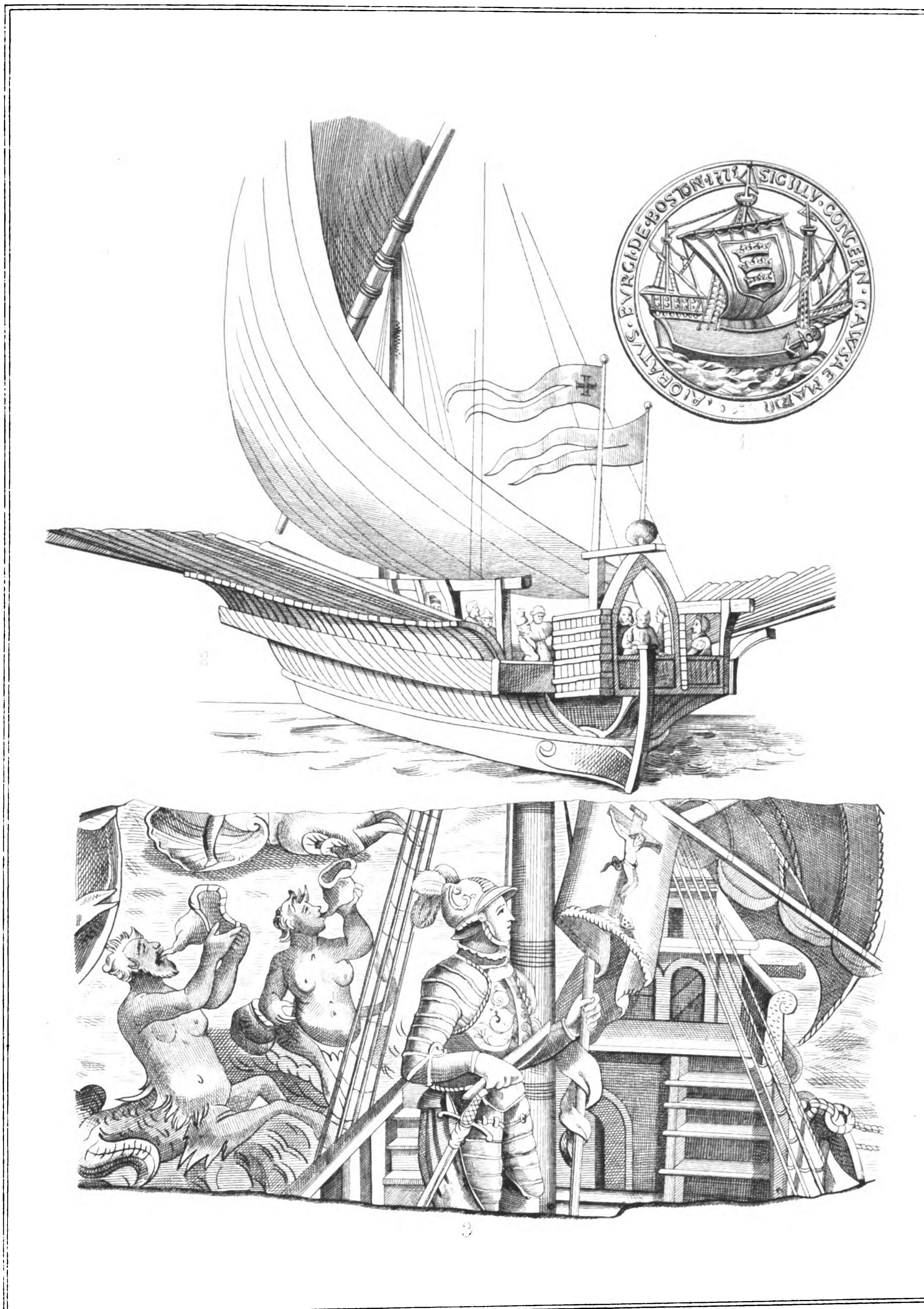
1 [illegible] d'une GALÈRE peinte dans le palais d'[illegible] à Gênes _ 2 Nef de la fin du XVe Siècle _ 3 CARAVELLE copiée d'un [illegible] de la Bibl. [illegible]. 4 GALÈRE du XVIe Siècle d'après un dessin de [illegible]



P. Decleermaecker

POUPE DE GALÈRE RÉALE,

D'après l'original conservé au Louvre, (Musée de la Marine)



1. SCEAU de la ville anglaise de Boston. 1375. 2. GALÈRE du XVIe siècle d'après Raphaël, Collection de l'Académie des Beaux arts de Venise. 3. Christophe COLOMB sur sa caravelle. Fac-simile d'une Médaille gravure sur ivoire d'après Stradan. Fin du XVIe siècle.

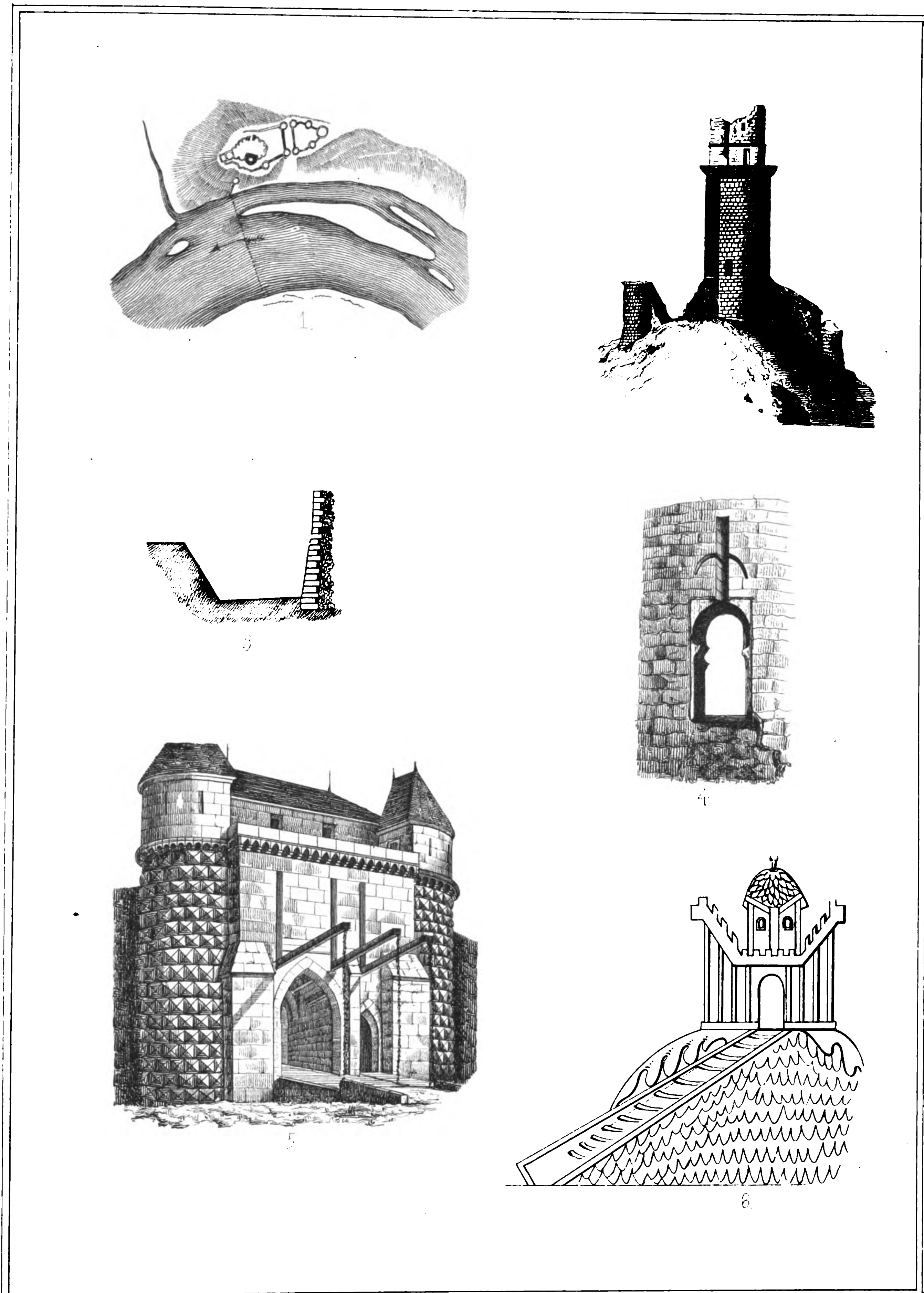


[illegible] d'après une gravure sur bois (1590) Cabinet des Estamp. de Paris. [illegible] d'après Van Sichem. [illegible] d'après un portrait du temps. 4. NAVIRE [illegible] Fiorentino [illegible]



C. Delamarche Sculp.

1 Poupe d'une GALÈRE [illegible] 2 TIMONIER [illegible] ARBALÉTRIER [illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]



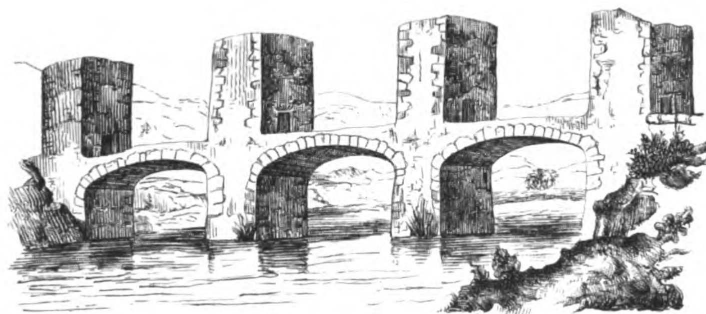
1 Plan de CHÂTEAU-GAILLARD. (XII[e] Siècle). 2 Tour de MONTLHERY. 3. Coupe d'un ancien FOSSÉ. 4. Tour de CESSON, près de Saint Brieux. 5 Porte Saint-Jean à PROVINS. (extérieur). 6 Tapisserie de Bayeux. (XII[e] Siècle).



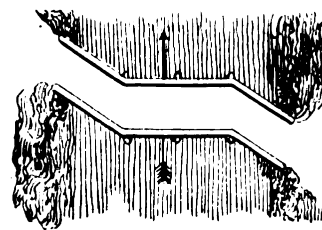
1.



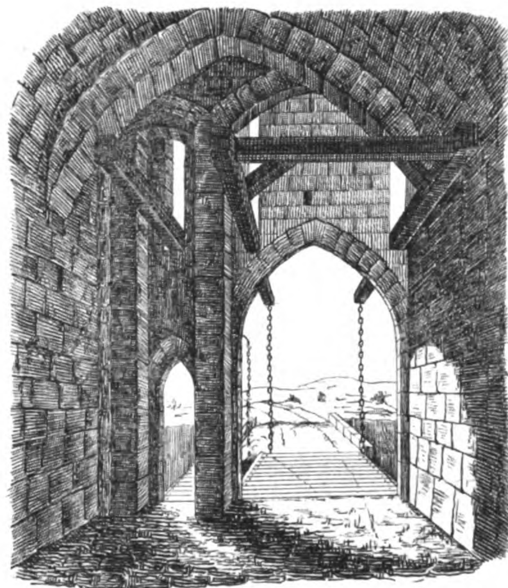
2.



3.



4.

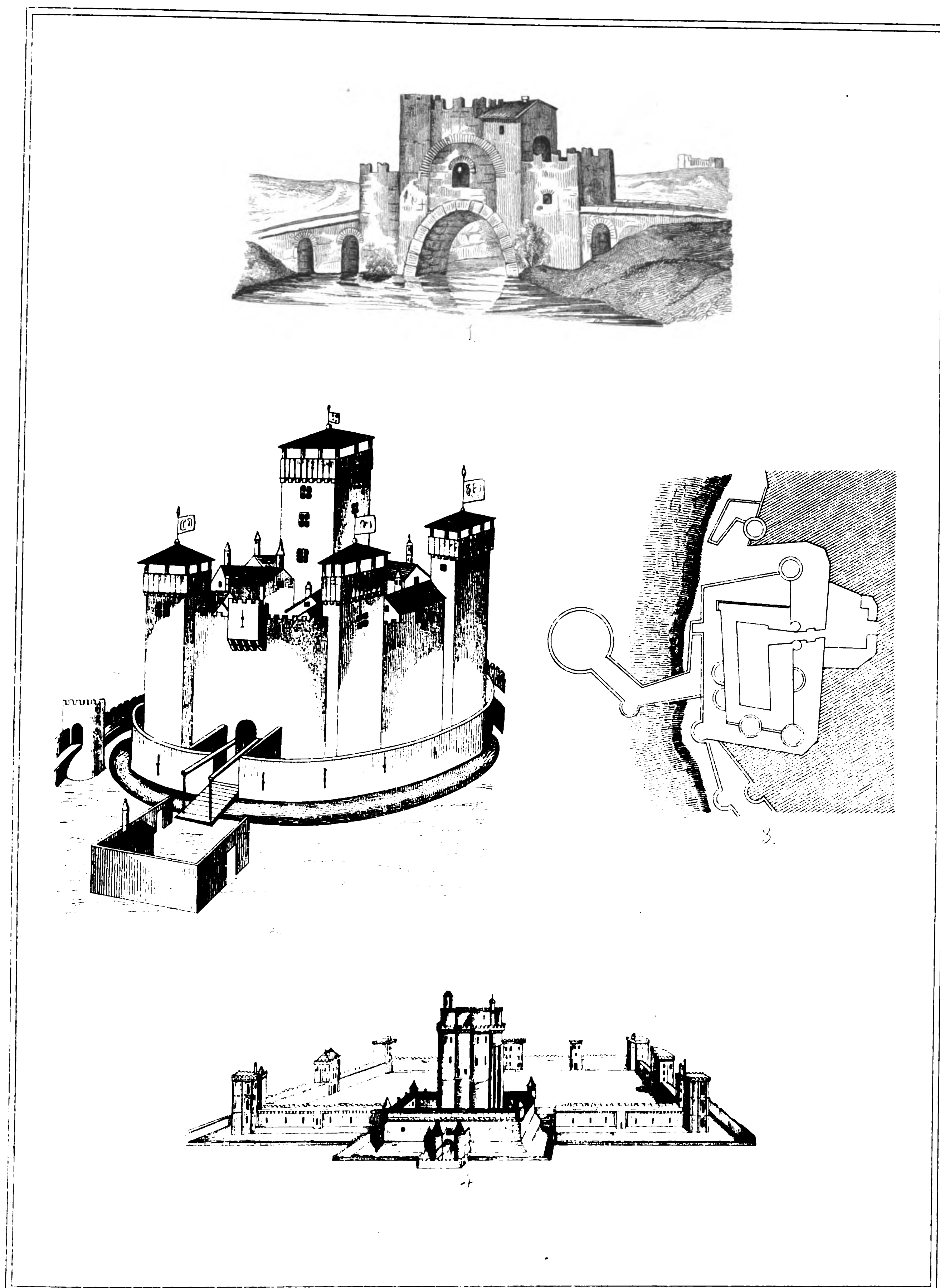


5.



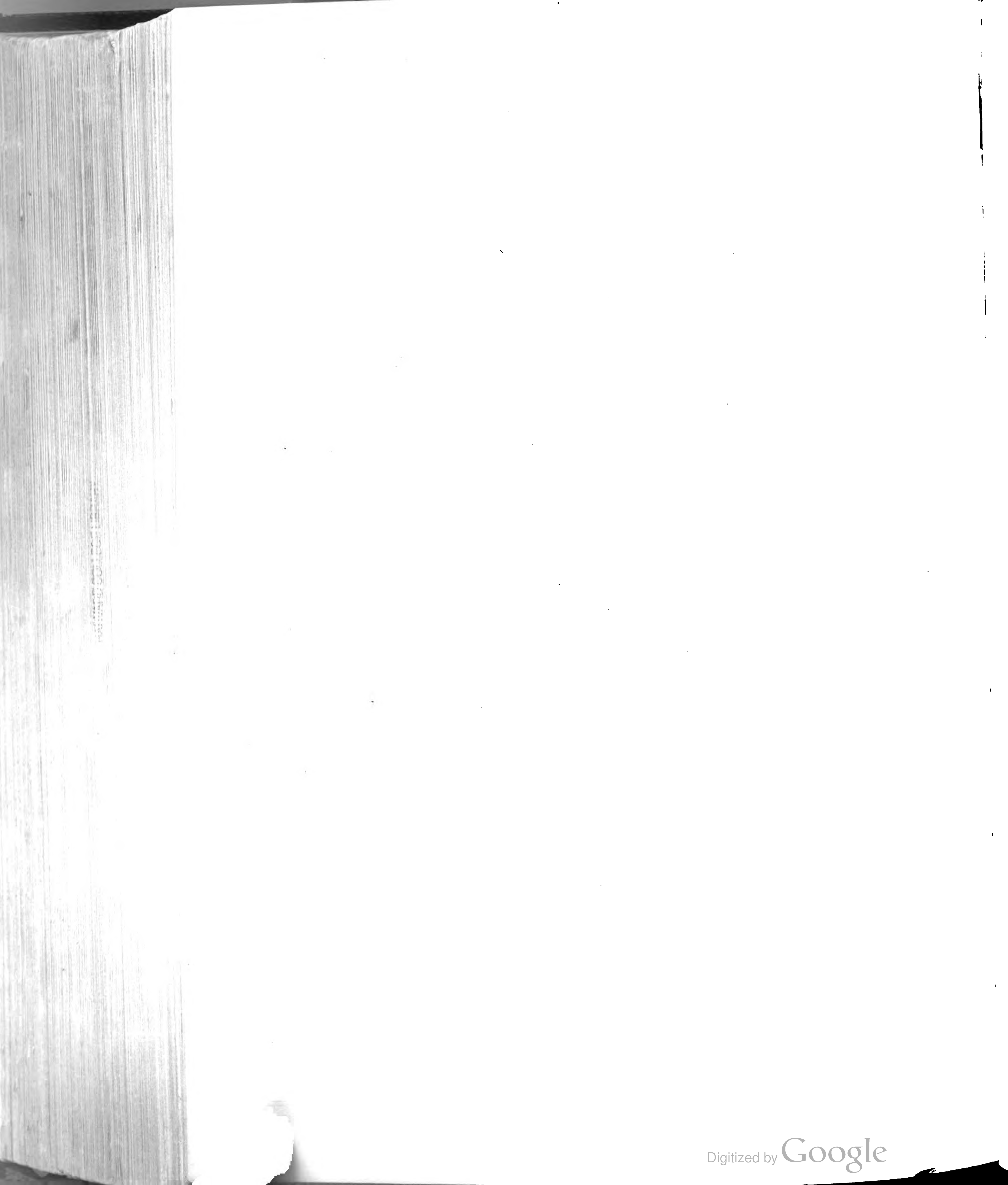
6.

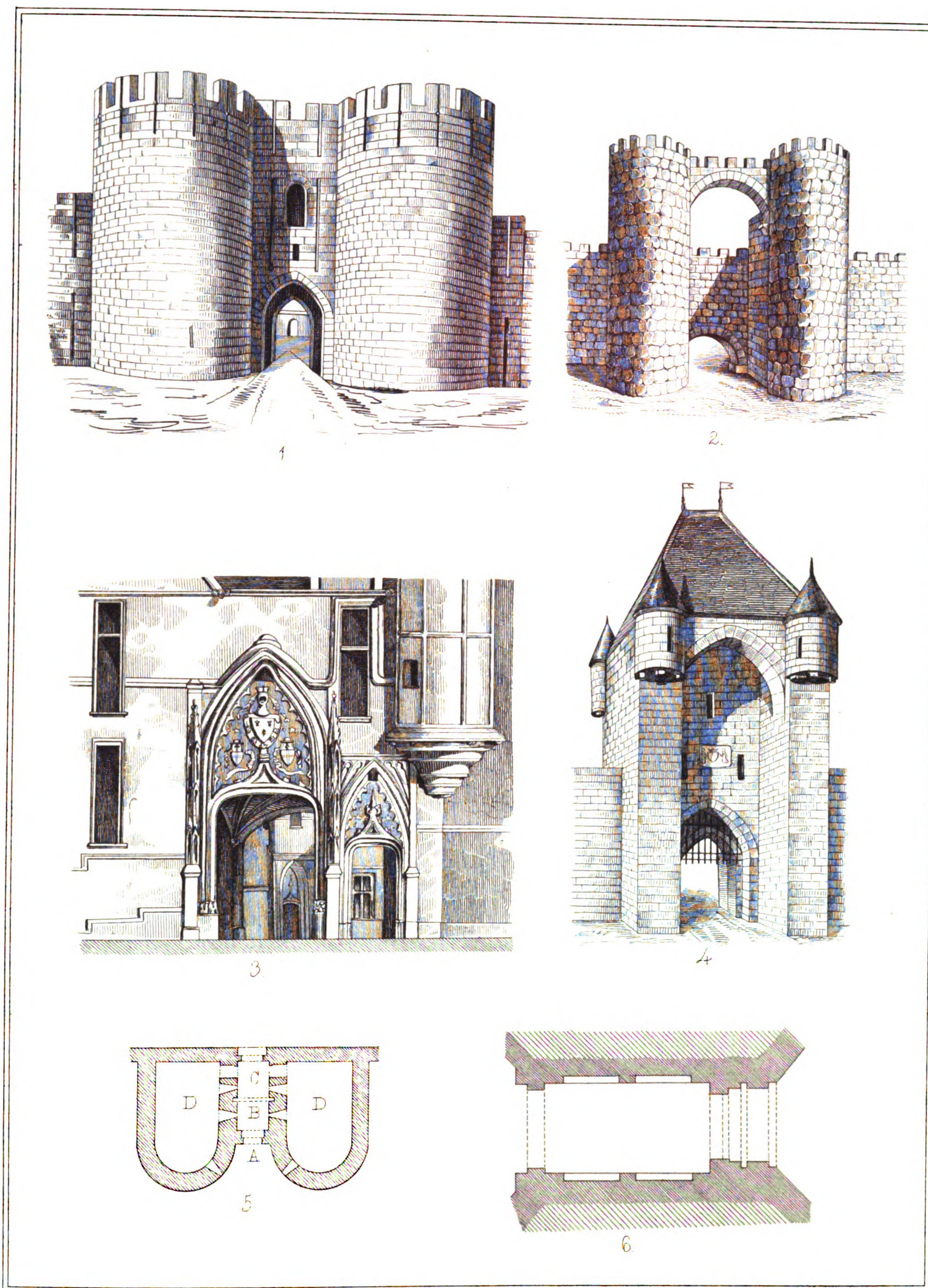
1. Pont de CAHORS. _ 2. Pont d'AIGUES-MORTES _ 3. Pont de SUTRI _ 4. Pont sur le TAVIGNANO en Corse _ 5. Porte St Jean à PROVINS (intérieur) _ 6. Tour de CESSON restaurée.



P. Declermacker Sculp

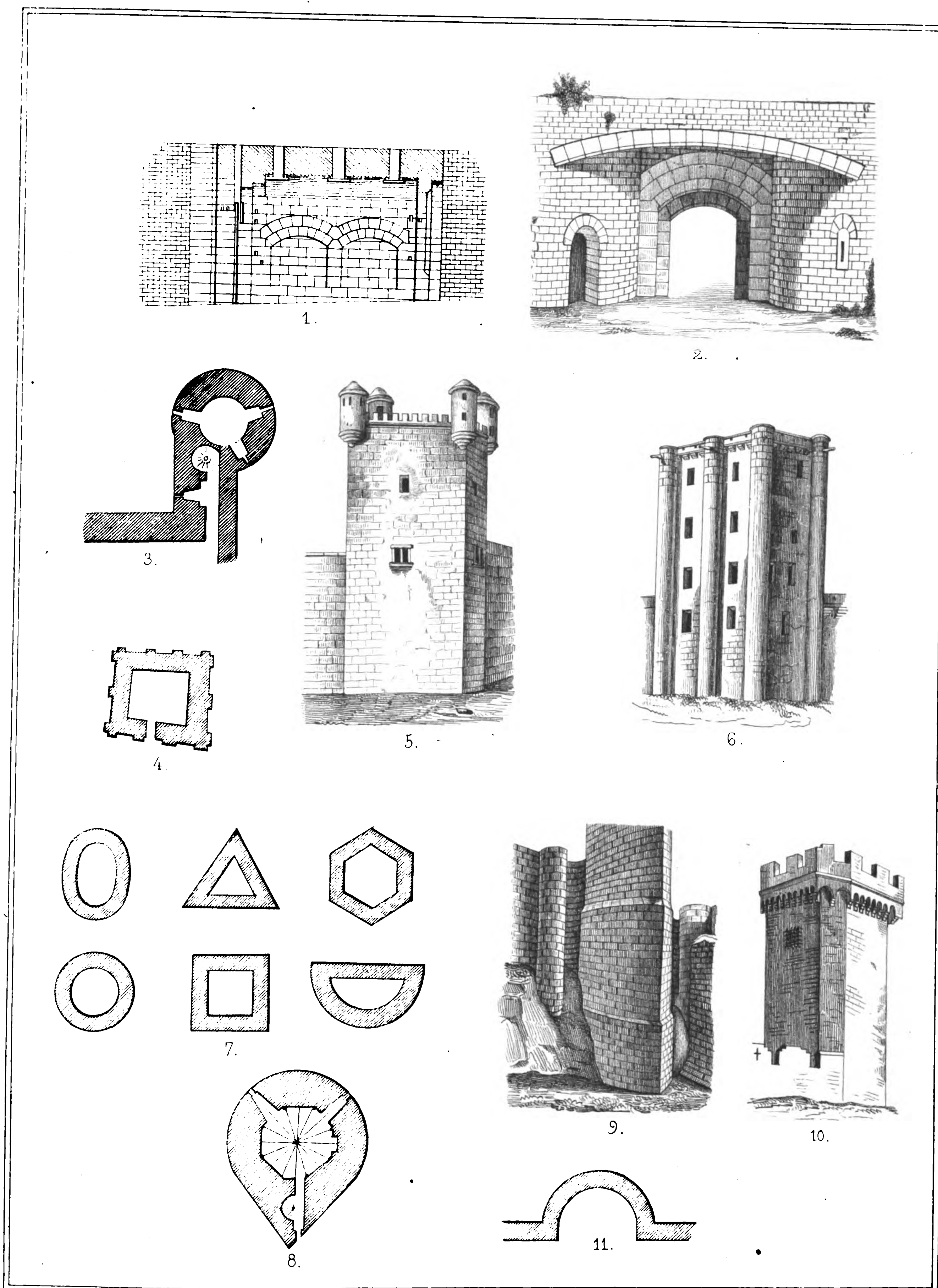
1 Pont LAMENTAN[illegible] près de Rome. 2 Château de FALEUZE (Bibl. nat. de Paris). 3 Fortifications de CARCASSONE
4 Château de VINCENNES, tel qu'il était au XIVe Siècle.



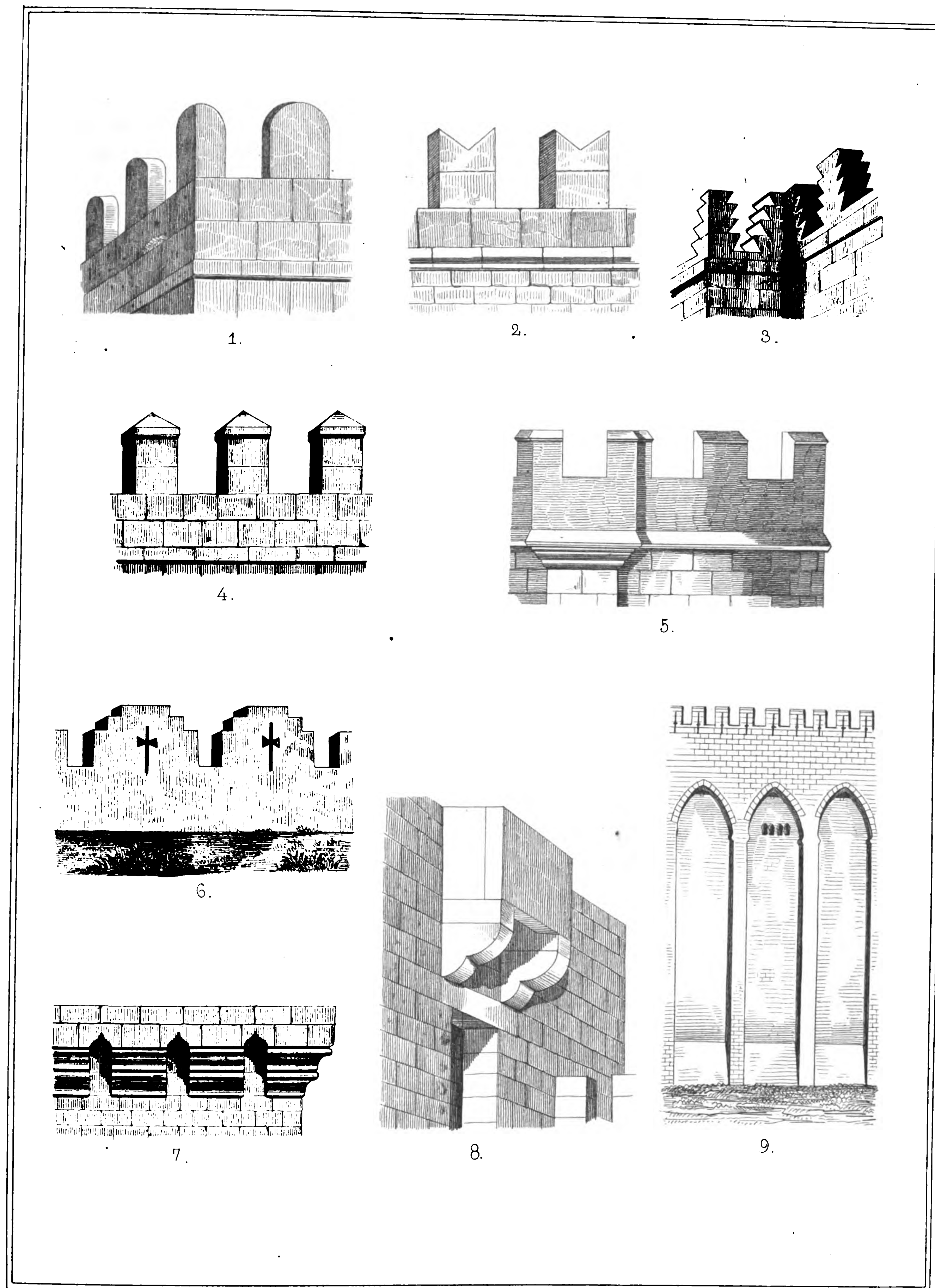


F. Dedeurmaeker Sculp.

1. Porte d'AIGUES-MORTES, (XIVe Siecle.) 2. Porte de SAN-VICENTE (Avila). 3. Porte de l'hotel de SENS à Paris.
4. Porte de MORET 5. A, Porte, B, Herse, C, Porte, D, Corps de Garde 6. Porte du Chateau de St SAUVEUR-LE-VICOMTE

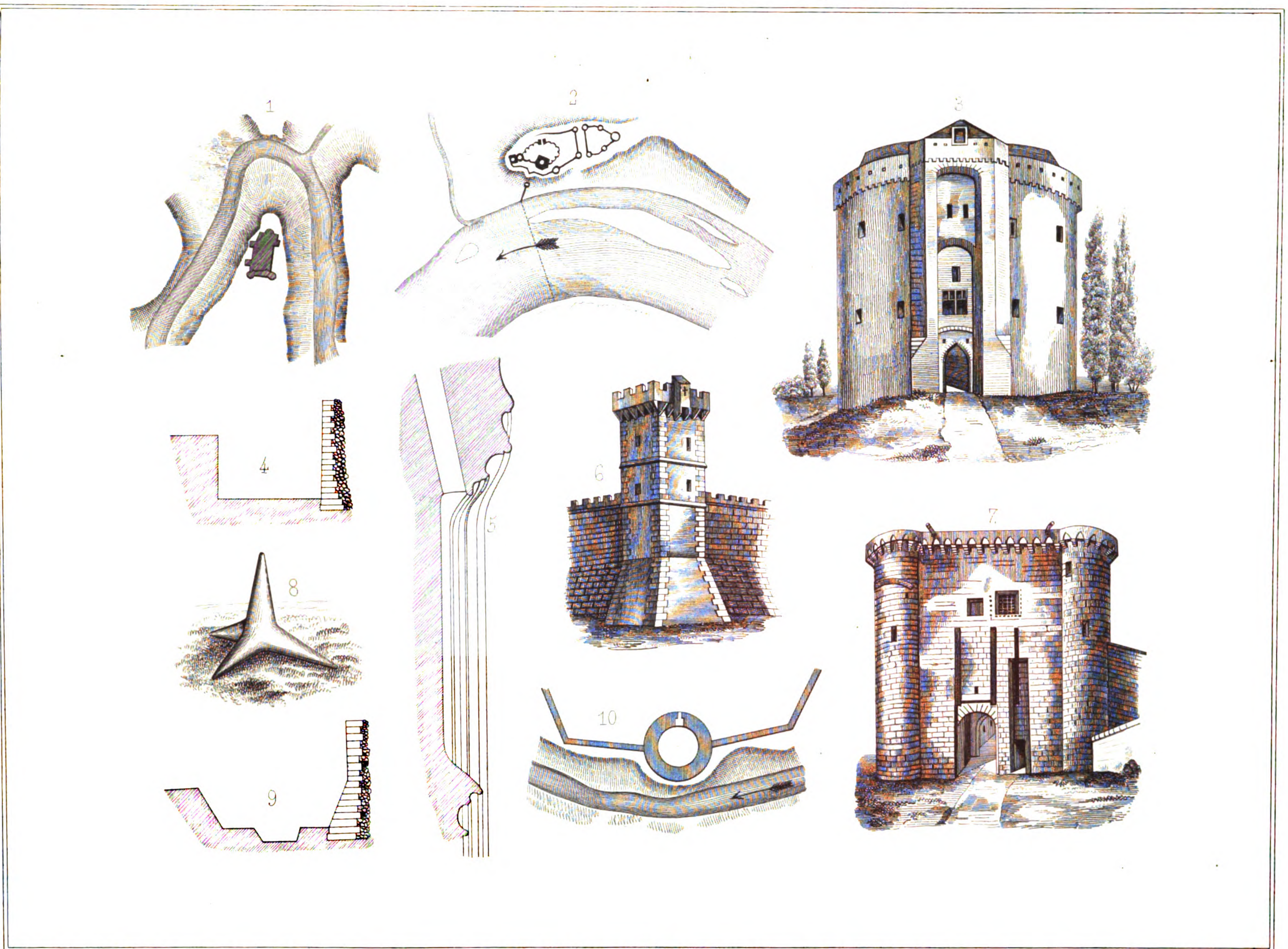


1 Coupe de la PORTE du chateau de St Sauveur le Vicomte _ 2 Elevation id _ 3 TOUR de Saumur _ 4 PLAN de la tour de Loudun _ 5 TOUR de [illegible] _ 6 TOUR de Vez _ 7 Différentes espèces de TOURS _ 8 PLAN de la tour Blanche à Issoudun _ 9 TOUR du chateau de Loches _ 10 TOUR de Beaucaire _ 11 SAILLIE de rempart en tour ouverte à l'intérieur.

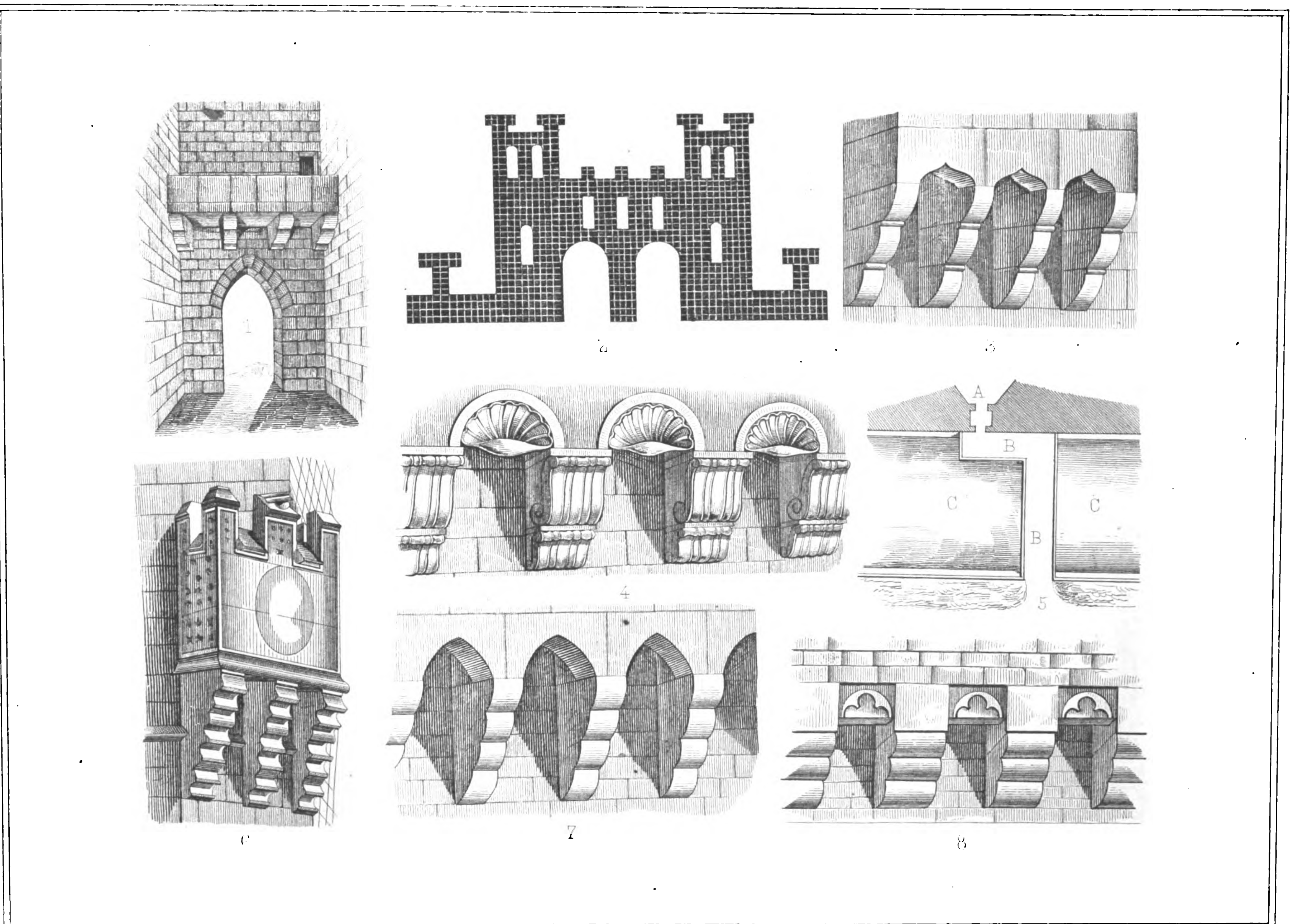


P. Decleermacher Sculp.

1 CRÉNEAUX à plein ceintre. _ 2, 3, CRENÉAUX dans lesquels le style arabe se fait sentir. _ 4 CRÉNEAUX à pyramidon. 5 CRÉNEAUX du palais de justice à Paris. _ 6 CRENEAUX à meurtrières du château de Beaucaire. _ 7 MACHICOULIS de la rue St. Sauveur à Paris. _ 8. MOUCHARABY de l'enceinte d'Aigues-Mortes. _ 9 MACHICOULIS du château des Papes à Avignon. _



1. Situation d'un ouvrage fortifié._ 2. Plan du Château-Gaillard._3. Porte de Hal, à Bruxelles._4. Fossé à parois verticales._ 5. Meurtrière de la porte de l'hôtel de Sens à Paris._6. Tour d'Angoulême._ 7. Portes du Château de Loches._8. Chausse-Trappe._ 9. Fossé à Cunettes._10. Tour d'Alluye._



1, Porte de Cadillac _ 2, Porte Romaine tirée d'une mosaïque antique du Musée d'Avignon _ 3, Machicoulis en ogive à contre-courbe.
4, Machicoulis de la porte de Joigny _ 5, Situation de la porte d'un ouvrage fortifié _ 6, Moucharaby de l'hotel de Sens, à Paris _
7, Machicoulis en ogives en tiers-point _ 8, Machicoulis plein cintre.



CARTES A JOUER (Italiennes, XVe Siècle.)
Gravées au burin et attribuées tour-à-tour à Finiguerra et à Mantegua (Bibl. de Paris.–

14.

abbas sirum pater idumea
rosa siue terrena salone siue pacifi

16

N.º 14, Ecriture Anglo-Saxonne du VI.e siècle. — N.º 16, Papyrus du VI.e siècle, (épitres de Saint Avit.)



Cum esset disponsata
mater eius maria
Ioseph
Antequam conueni
rent inuenta est in

N° 18._ Anglo-Saxon (Xe Siècle) Fragment extrait d'un Evangéliaire latin M.N. 689 S.L. de la Bibl. nat. de Paris.

N° 36.

Constantin avec sa mere hyrene comenca lan de m.vii.c. iiii.xx. et iii. Et regnerent ensemble x. ans. Et puis co stantin priva sa mere de lempire Et regna tout seul vii. ans Et quant hyrene qui estoit moult courouciee se trouva apres une fois en lui faisant son filz constantin elle lestrangla et demoura toute seule et regna iii. ans.

Cy comence la translation de lempire des grecz a ceulx de germanie desquelz charlemaine fut le premier

N° 41.

Ima legatol core
Madalena pesado
Tenendo edifiando
Innamorata apostola feruente

Feruente enamorosa
Lassando ogni diletto
Volendo essere sposa
Di ihu mio diletto

N° 35.

Eadem et c. glose. Ceste histoire touche titus liuy on quint livre. Pour ce il est assavoir que on temps que les gals avoient prise rome. et assis le capitole si comme il est dit devant. il y avoit dedens le capitole un ieune homme qui avoit non gayus fabius qui estoit de la lignie de fabiens. Et pour avoir la congnoissance de ceste lignie est assavoir aussi que il y ot assez pres de rome iadis une cite qui estoit appelee gabinia. La quele cite apres moult de inconveniens se rendi a rome par tel convenant que il seroient citoiens de rome.

N° 42.

Pape sathan pape sathan aleppe
commao pluto co la boce chioccia
quel savio gentile che tutto seppe
Disse p confortarme no ti noccia
la tua paura chel poter chell abia
non ci terra lo scender desta roccia.
Poi si rivolse a quella enfiata labia
e disse tace maladeo lupo
cosuma dentro te cola tua rabia.
Non e sença cascion landare al cupo
vuolse cusi cela doue michele
fe la uendca del supbo strupo.
Quale dal uento le gonfiate uele
caggiono avolte poi che lalbor fiacca
tal cadde aterra la fiera crudele.

N° 35._ XIVe Siècle. Fragment d'une traduction de L'HISTOIRE ROMAINE de Valère Maxime. (Bibl. nat. de Paris.)
N° 36._ XVe Siècle. Fragment de la GÉNÉALOGIE DES ROIS DE FRANCE ET D'ANGLETERRE (Bibl. nat. de Paris.)
N° 41._ XIIIe Siècle ECRITURE ITALIENNE, Fragment d'une pièce de vers du Dante. (Bibl. nat. de Paris.)
N° 42._ XIVe Siècle. Fragment de la divine comédie du Dante (Bibl. nat. du Dante.)

21

N° 21, Ecriture Lombarde; fragment d'une Bible du pape Jean VII (Papyrus de l'an 896).
(Bibliothèque nationale de Paris.)



Warnots del. Imp. [illegible]

LA REINE MARGOT
1ère Femme de Henri IV
d'après un dessin original de Clouet (*Bibliothèque Ste Geneviève à Paris*)





Garnet. del. [illegible]

XIVe SIÈCLE. — VIERGE EN IVOIRE.

de la Collection de Mr le Prince S[illegible] à Paris







Wamets del.

Imp. Pars du Prince.

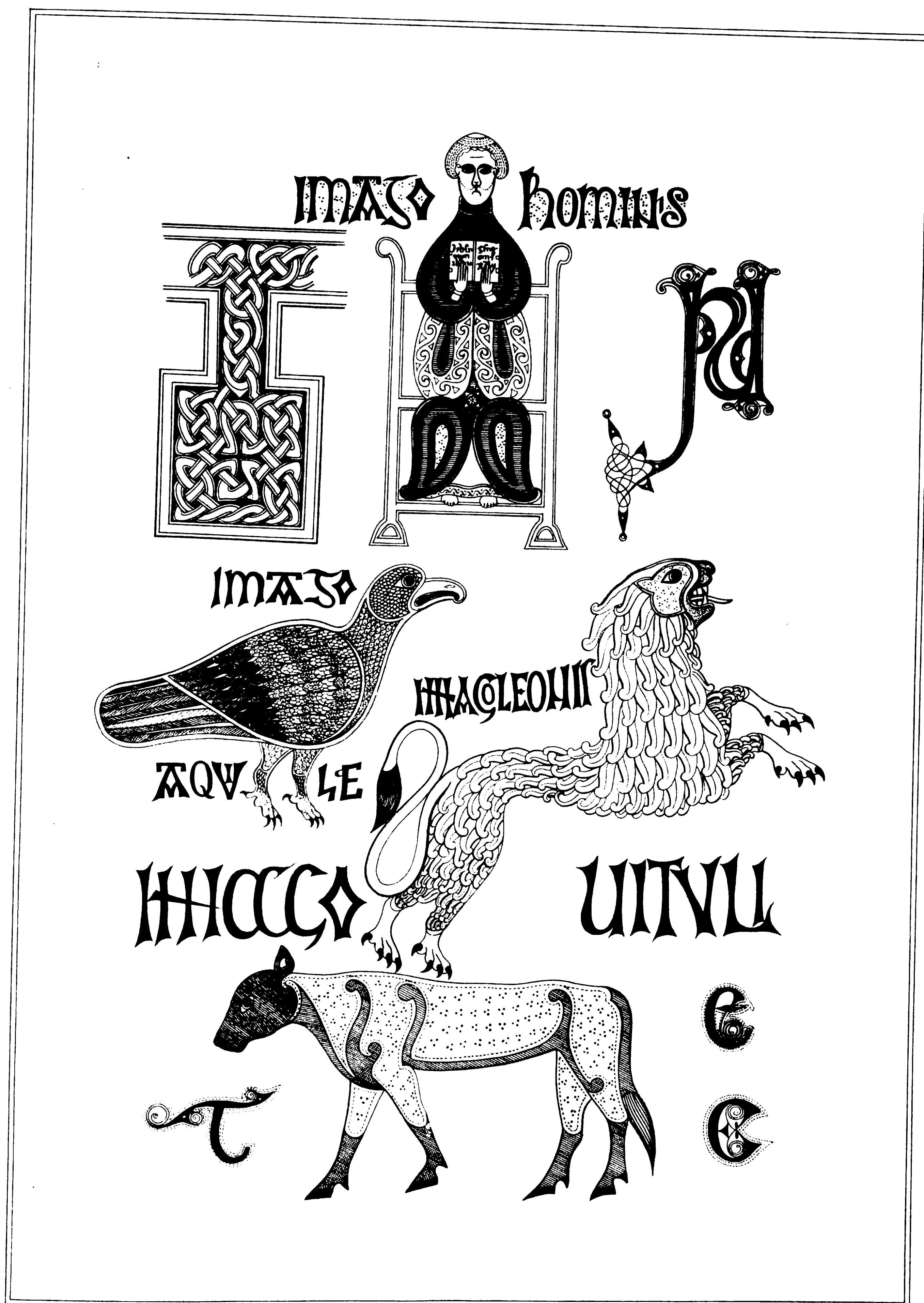
CROSSE EN IVOIRE DU XIVe SIECLE — Grandeur demi exécution

de la Collection de M^{r} le Prince Soltykoff, à Paris



Imp. des Beaux-Arts 10, Passage du Prince

PLAQUE TUMULAIRE EN CUIVRE,
dans l'Eglise de Minster (Ile de Scheppey 1337)



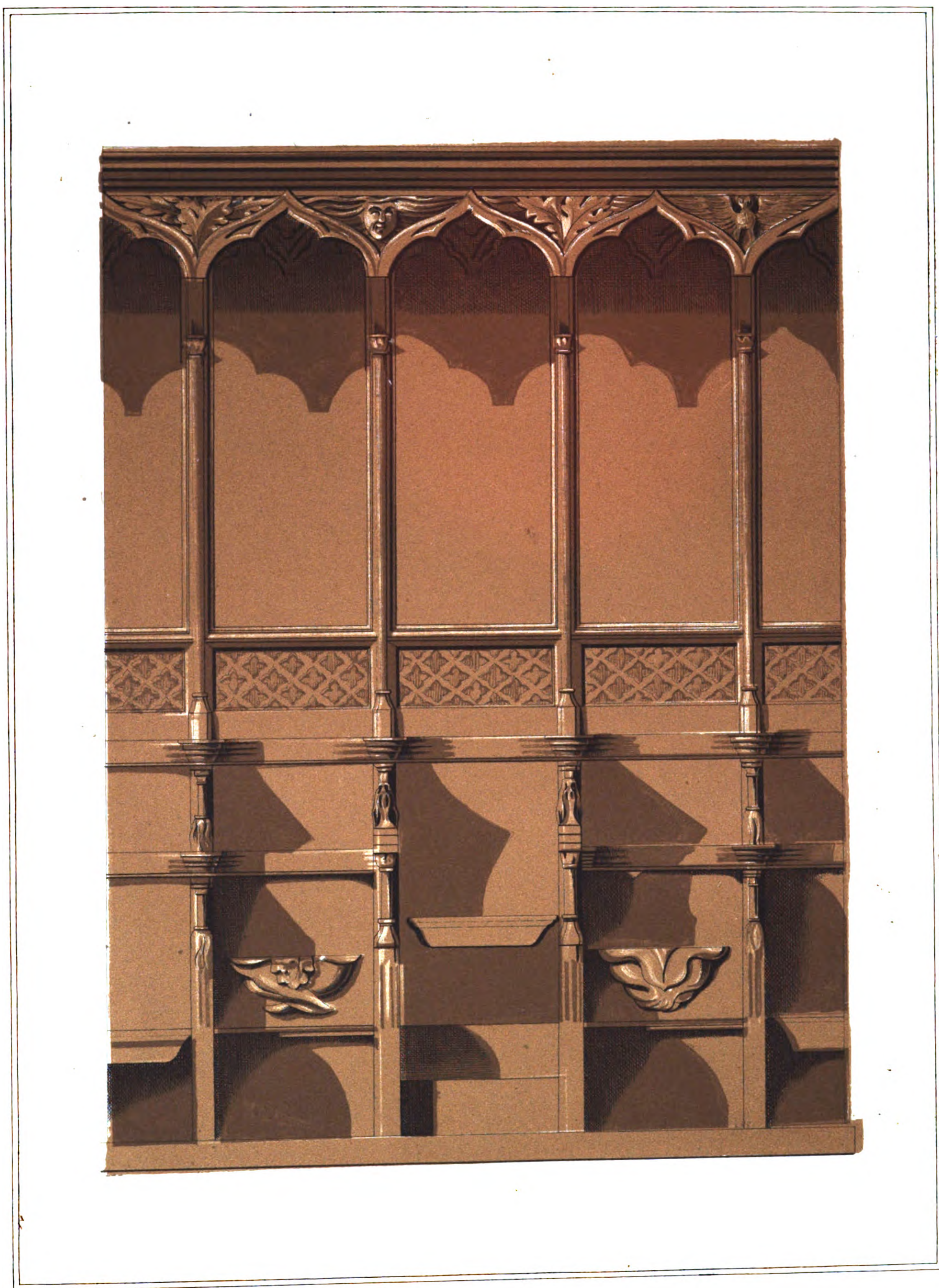
F. Deckermacker Sculp.

Xe SIECLE.

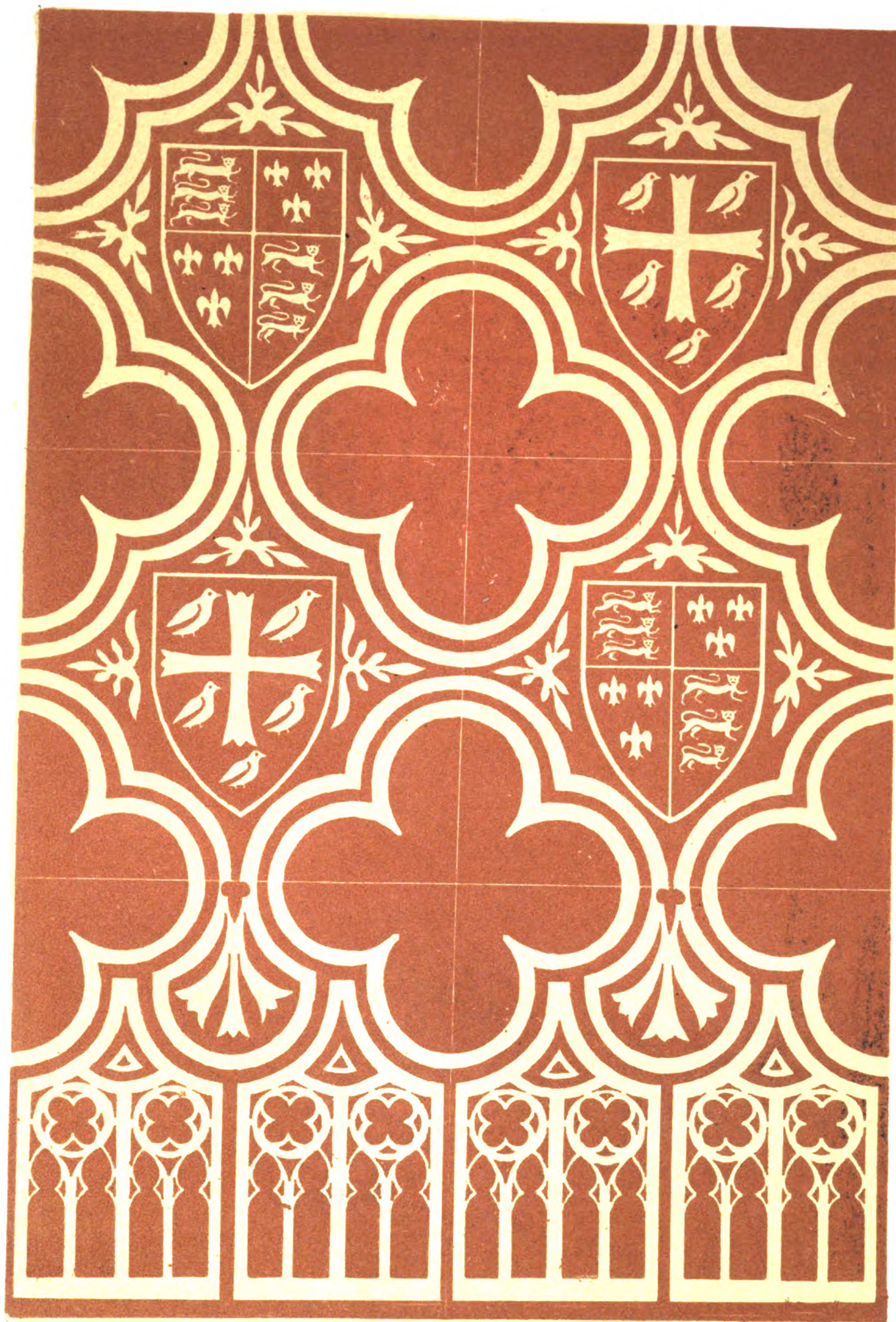
Miniatures représentant les attributs des QUATRE EVANGÉLISTES, Ornements et Majuscules, tirés d'un EVANGELIAIRE LATIN, exécuté en Angleterre, ms. 693. S. L. Bibl nat de Paris.



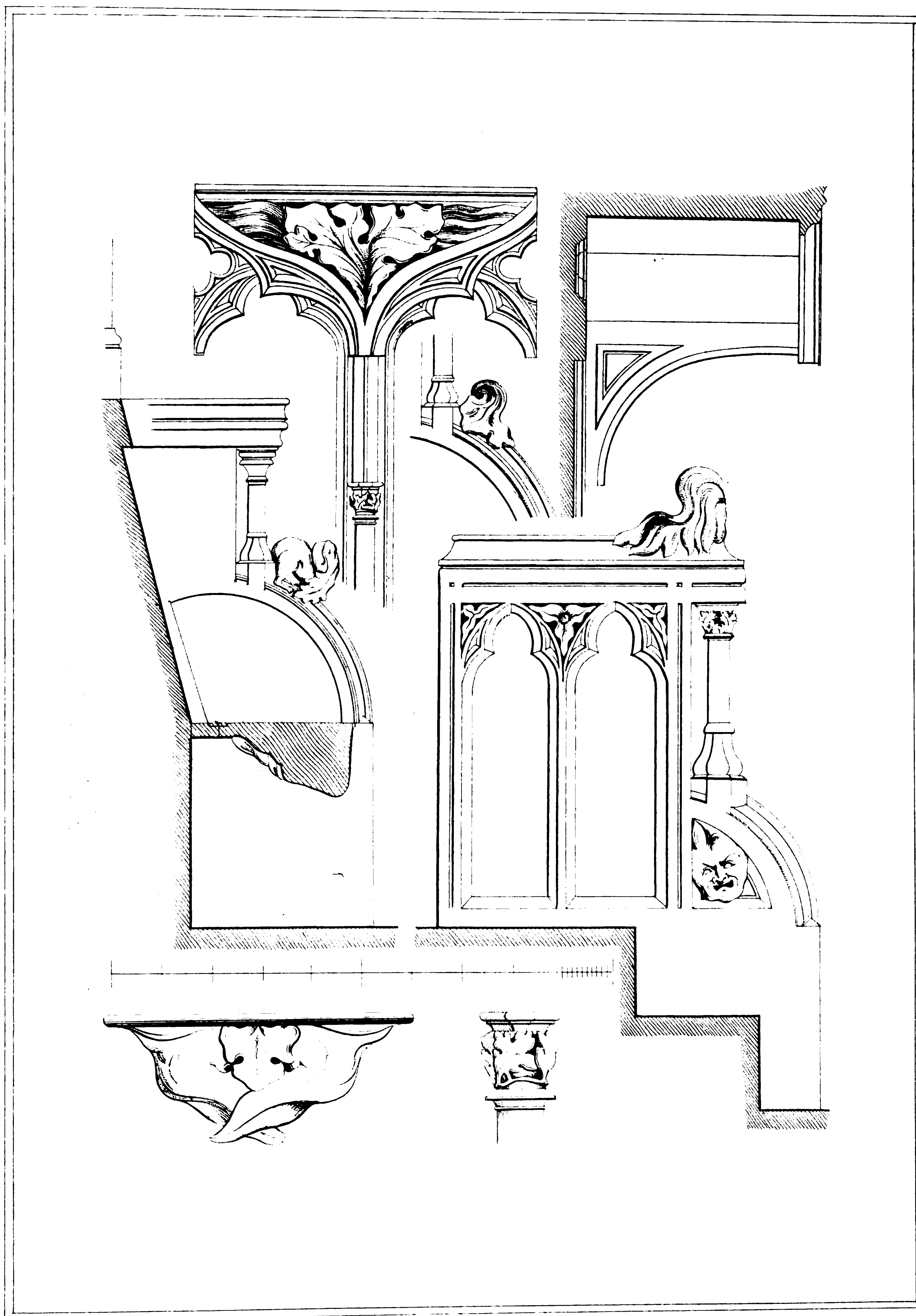
Quenouilles de Mariage en bois sculpté (XVIe Siècle)
(Musée National de Cluny.)



Stalles en bois sculpté (XVᵉ Siècle.)
(Église Sᵗ Benoît-sur-Loire.)



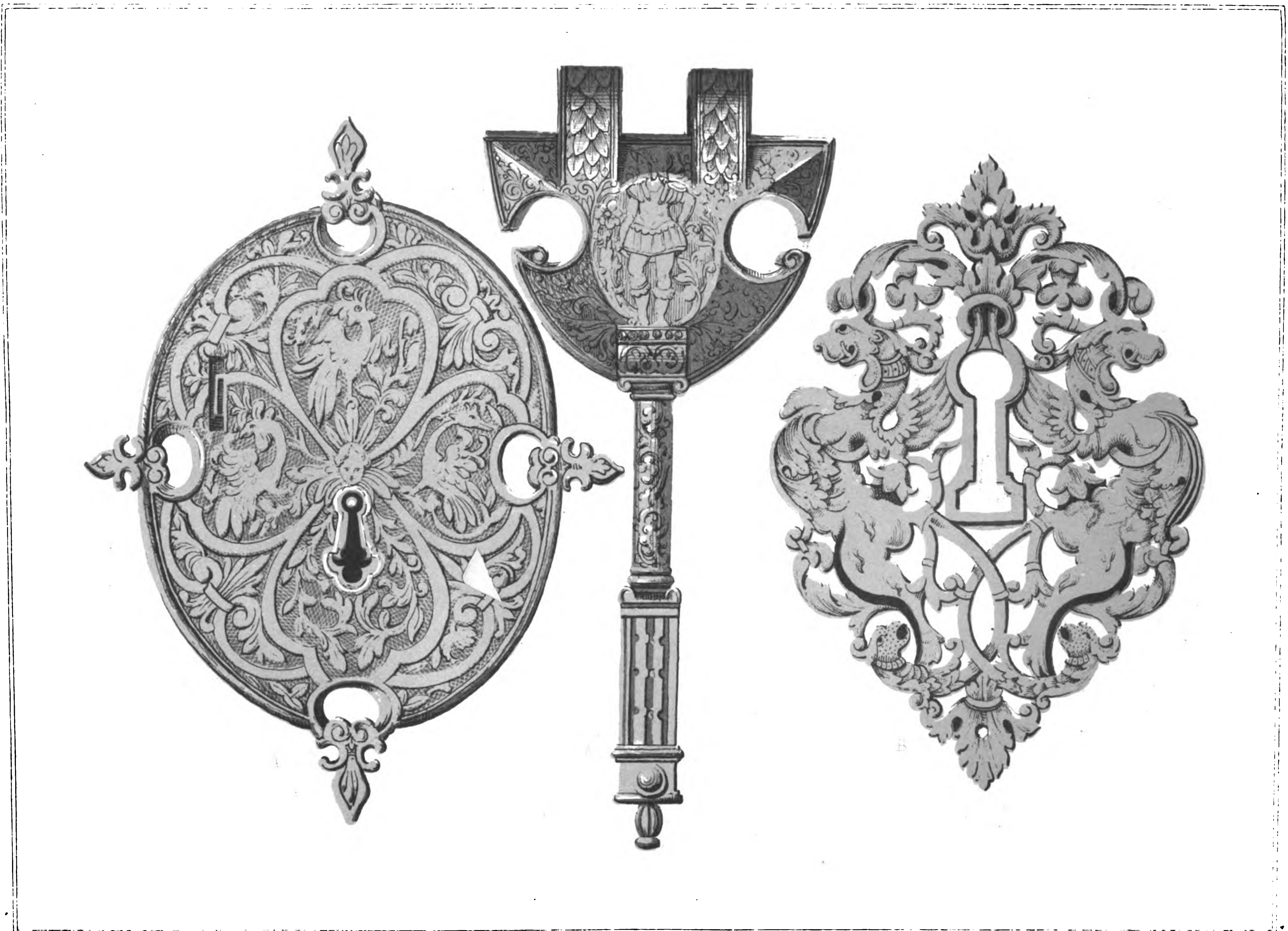
CARRELAGE DE L'ÉGLISE ABBATIALE DE MALVERNE.



DÉTAIL des Stalles de l'Église Saint-Benoit-sur-Loire.



1, 1ª. Les deux cotés d'une poignée d'épée à deux mains, ou Estocade de Cérémonie; Sculpture en bois de poirier (XIVme ou XVme Siècle.) moitié de l'original. — 2. Hache d'arme à Pistolet; travail en fer style moresque (XVIme Siècle.) Musée nat. d'Artillerie de Paris. —



A. A². SERRURE de Coffre en fer gravé (XVIe Siècle) Musée de Cluny N° 1605 —

B. Platine d'une Serrure (XVIIe Siècle) grandeur naturelle tirée de la collection de Mr Sauvageot

Gravé par C. Dulermaecker.

1, Capeline _ 2, Morion _ 3, Casque à Visière et autres, tirés de l'Armeria réal de Madrid & communiqués par M. Jubinal.





XIIIe SIÈCLE.

MINIATURES des Dialogues de St Grégoire, M.S. N° 9917, de la Biblioth. roy. de Bruxelles





XIVème SIÈCLE.

1. Plébéien Florentin. — 2. Sbire Siennois. —



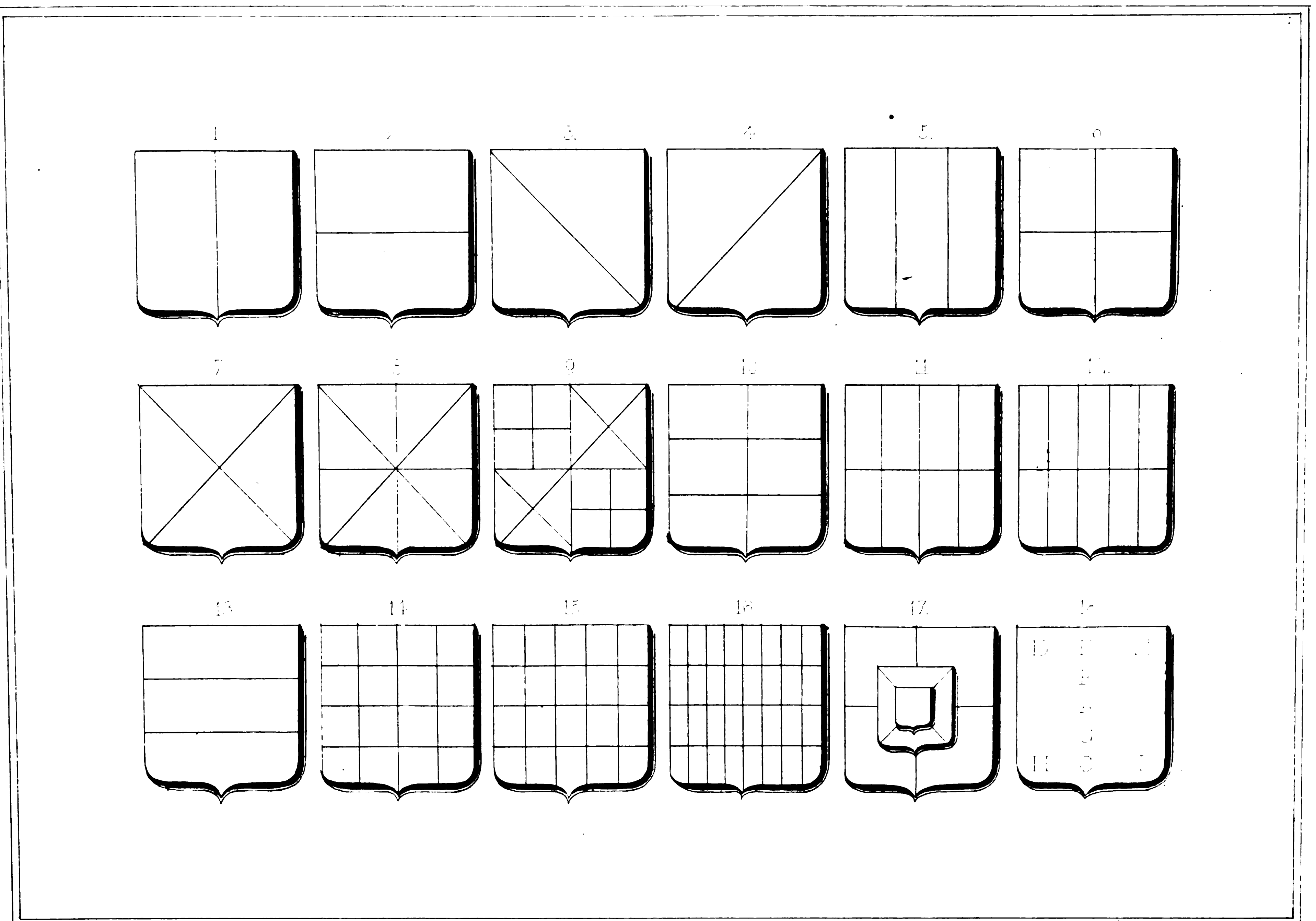
FRANCE XVe SIÈCLE.

1, 3, 4 et 5, Hommes et Dames nobles.— 2, Hallebardier, d'après une tapisserie de l'Église Saint Paterne, à Orléans.— 6, Gentilhomme d'après un vitrail de l'Église St Ouen, à Rouen.



XVE SIÈCLE.

1. Charpentier allemand ([illegible]) — 2. Servante française, fin du XVe siècle.



PARTITIONS DE L'ÉCU.

1. Or.



2. Argent.



3. Azur.



4. Gueules.



5. Sinople.



6. Sable.



7. Pourpre.



8. Hermine.



9. Contre-Hermine.



10. Vair.



11. Contre Vair.



12. Orange.



Chromolith. des Beaux-Arts Passage du Prince, N° 10.

ÉMAUX ET FOURRURES.

Le Chef



Le Pal



La Fasce



La Bande



La Barre



La Croix



Le Sautoir



Le Chevron



La Bordure



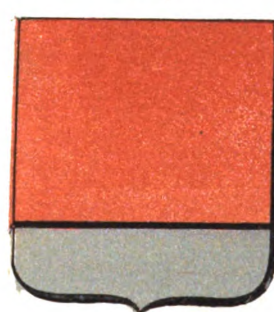
Le Franc quartier



L'Ecusson en cœur



La Champagne



Chromolith des Beaux-Arts, Passage du Prince 10

PIÈCES HÉRALDIQUES DE 1er ORDRE OU HONORABLES.



Chromolith. des Beaux-Arts Passage du Prince

FIGURES HÉRALDIQUES de 2ème ORDRE. FIGURES HÉRALDIQUES de 3ème ORDRE.

1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. — 1. 2. 3. 4.

5. Les Macles



6. Les Rustes



7. Les Besants



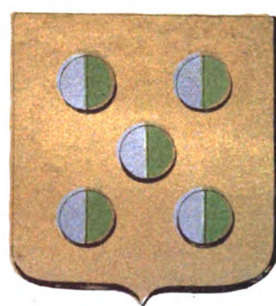
8. Les Tourteaux



9. Les Besants-Tourteaux



10. Les Tourteaux-Besants



1. Le Fascé



2. Le Palé



3. Le Bandé



4. Le Chevronné



5. Les Points équipollés



6. L'Échiqueté



FIGURES HÉRALDIQUES de 3ème ORDRE
5. 6. 7. 8. 9. 10.

PIÈCES OU SÉCANTES-PARTITIONS
1. 2. 3. 4. 5. 6.